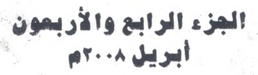
فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي متخصص محكم

مؤسس الإصدار وإشراف
أ.د. حسن البنداري



رابطة الأدب الحديث



قواعد النشر بالإصدار

• يقبل إصدار فكر وإبداع نشر المواد وفقا للاعتبارات التالية:

١ - أن تكون المواد المرسلة إلى الإصدار - مبتكرة ولم يسبق نشرها.

٢ - تخضع المواد للتحكيم النوعى المتخصص .

٣ - يخطر الإصدار الكتاب بقرار صلاحية المواد أو عدمها .

٤ - لا يقبل الإصدار المواد المنشورة أو المقدمة إلى جهات أخرى.

٥ - البحوث والدراسات التى يرى المحكمون تعديل مواضع فيها - ترد إلى أصحابها لتنفيذ ملاحظات المحكمين لكى تأخذ طريقها إلى النشر.

٦ - الإصدار غير ملزم بإعادة الأصول المرسلة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر .

المواد المنشورة بالإصدار تعبّر عن آراء أصحابها فقط

فكر وإبداع

إصدار متخصص

يعنى بنشر بحوث ودراسات جامعية محكمة

يصدر عن رابطة الأدب الحديث

مؤسس الإصدار والمشرف عليه (عضو مجلس الإدارة)

أ.د. حسن البنداري

البريد الإلكتروني : Wafafarahat@yahoo.com -

drbendary@yahoo.com -

*****

تسعى الرابطة إلى :

- إرساء مفاهيم البحث العلمي .
- الكشف عن الباحثين المتميزين والمغمورين .
- تنمية قدراتهم الفكرية والبحثية .
- المشاركة في تحديد معالم ثقافتنا المعاصرة .
- عقد حوارات متنوعة مع كافة الاتجاهات .
- التوفيق بين الصيغة التراثية والصيغة الحداثية .

الناشر: دار الإبداع للصحافة والنشر والتوزيع.

العنوان : ٩٥٣ كورنيش النيل - مصر القديمة .

البريد الإلكتروني : E.mailDarelebdaa@hotmail.com

ت :٥٣٢٦٧٤٤ - ٥٣١٢٣٣٢١ - ٠١٠٦٦٣١٥٨٤

رئيس مجلس الإدارة : د. هدى الكومي

المدير العام : منى عثمان

لوحة الغلاف : للفنان مصطفى أحمد

فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي متخصص محكم
يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة
يصدر عن رابطة الأدب الحديث
القاهرة : ٦ شارع بنك مصر
ت : ٣٩٣٤٦٩٥
رئيس مجلس إدارة الرابطة : الشاعر/ محمد علي عبد العال

مطبعة العمرانية للأوفست
الجيزة : ٣٣٧٥٦٢٩٩

رقم الإيداع	٣٦٦١ / ٢٠٠٧
الترقيم الدولي	I.S.B.N ٩٧٧-٦١٢١-٤١-١

فكر وإبداع

مؤسس الإصدار والمشرف عليه (عضو مجلس إدارة الرابطة)

أ.د حسن البنداري

المشاركون في الإصدار (أعضاء الرابطة)

أ.د السعيد الورقي	د. أحمد عبد التواب
أ.د صلاح بكر	د. (طبيب) أنس عزقول
أ.د عزيزة السيد	د. (طبيب) رباب عزقول
أ.د عليى علي صبح	د. شيخة الخليفي
أ.د علي طلب	د. سامية رشدان
أ.د علية الجنزوري	د. فهمي حرب
أ.د وفاء إبراهيم	د. محمد رياض العشيري
أ.د كاميليا صبحي	د. نعيم عطية
أ.د نادية يوسف	د. نادية عبد اللطيف
أ.د أمل الأنور	د. ماجدة منصور حسب النبي
أ.د محمد مصطفى سلام	د. يحيى فرغل

أمانة الإصدار : فاطمة عبد العزيز صديق

المراسلات : توجه باسم المشرف على الإصدار أ.د. حسن البنداري

القاهرة : مصر الجديدة - روكسي، شارع أسماء فهمي كلية البنات - جامعة عين شمس

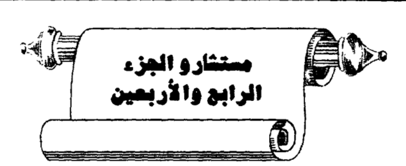
تليفون : ٥٨٥٤٦٦٢ - ٥٨٥٦٦٢٣

القاهرة : دار الإبداع للصحافة والنشر والتوزيع

٩٥٣ كورنيش النيل - مصر القديمة

ت : ٥٣٢٦٧٤٤ - ٥٣١٢٣٢١ - ٠١٠٦٦٣١٥٨٤

الجزء الرابع والأربعون: أبريل ٢٠٠٨م



١ - أ.د أحمد إبراهيم الشعراوي

٢ - أ.د أحمد كشك

٣ - أ.د اعتماد علام

٤ - أ.د جمال عبد الناصر

٥ - رمضان بسطويسي

٦ - أ.د زين نصار

٧ - أ.د سامي عفيفي حجازي

٨ - أ.د سامية عبد الرحمن

٩ - أ.د سهير عبد العظيم

١٠- أ.د السيد فضل

١١- أ.د شفيع السيد

١٢- أ.د صبري إبراهيم السيد

١٣- أ.د الطاهر مكي

١٤- أ.د عبد الحكيم حسان

١٥- أ.د علياء شكري

١٦- أ.د علي أبو المكارم

١٧- أ.د ماجدة عبد السميع

١٨- أ.د محمد حسن عبد الله

١٩- أ.د محمد حماسة عبد اللطيف

٢٠- أ.د محمد سالم

٢١- أ.د محمد السعيد جمال الدين

٢٢- أ.د محمد الطويل

٢٣- أ.د محمد عبد المطلب

٢٤- أ.د مكارم الغمري

٢٥- أ.د. نادية عبد العزيز عوض

٢٦- أ.د نبيل راغب

٢٧- أ.د نبيل غنايم

٢٨- أ.د نفيسة عليش



بسم الله الرحمن الرحيم

افتتاحية الجزء الرابع والأربعين أبريل ٢٠٠٨

د. حسن البنداري

تنتمي مواد الجزء الرابع والأربعين إلى النقد الأدبي الحديث، ونحو النص، والدراما والتاريخ، القديم وعلم الاجتماع، والفلسفة، والدراسات الإسلاميتن فضلاً عن الموسيقى، والفن التشكيلي، سواء جاءت هذه البحوث باللغة العربية أو بغير العربية .

أما البحوث العربية فهي حوار الحضارات من وجهة النظرة المقارنة بين عملين أدبيين للدكتورة سعاد صالح ، والدراما المسرحية الكاشفة للإرهاب والداعية للسلام للدكتورة فاطمة يوسف ، وتماسك المتواليات الصورية للدكتورة عبلة سلمان ثابت ، وأبو الطيب المتنبي بين الثقة في النفس والغرور للدكتورة فاطمة الزهراء ، وتلقي اللغة بين محدودية الكتابة وانفتاح الأداء للدكتور أبو بكر حسيني ، مصطلح العنف "دراسة في المعنى والأبعاد" للدكتور أحمد جعفري ، والإعراب وعلله للأستاذ رشيد سهلي ، والعلويون والدعوة العلوية في مصر الإسلامية للدكتورة صفي علي محمد ، وعلم الاجتماع الريفي للدكتورة عالية حبيب ، والبعد الفلسفي لمفهوم البيئة في فلسفة "مارتن هيدجر" للدكتورة آمال الشامي ، والمصارف الإسلامية والخلاص من الشوائب الربوية للدكتور عبد الناصر بن خضر ميلاد ، وقاعدة لازم المذهب ليس بمذهب وتطبيقاتها في الأصول والفروع للدكتور طاهر نصار ، وفن الموسيقي بوصفه فنًا تكنولوجيًا للدكتور وليد محمود شوشة ، وأسلوب الأداء الغنائي الديني عند سعاد محمد من خلال فيلم الشيماء للدكتورة خيرية جميل ، والتصميم الدرامي الشفيف والإدراك الخلاق المفرد في تشكيل الفنان مصطفى أحمد للناقد الفني : سيد هويدي ، ونحو النص عند "فان ديك" من الجملة إلى الخطاب للأستاذ مبارك بلالي ، ومفهوم النثر في التراث النقدي المغاربي للدكتور مصطفى البشير قط .

وأما البحوث غير العربية فهي :

(1) Narrative Strategies in Muriel Spark's The Prime of Miss Jean Brodie

د. نجوى إبراهيم عبد الرحمن

(2) Taha Husayn's Theory of Culture : A Re-assessment — د. مها عمارة

ويتضمن هذا العدد مقالاً عن الفنان التشكيلي الكبير مصطفى أحمد الذي ولد في مثل هذا الشهر (إبريل) من عام ١٩٣٠م ، ورحل عن عالمنا في عام ١٩٩٩م .. وإصدار فكر وإبداع يحرص على أن يتذكره مع قراء هذا الجزء إيمانًا بقيمته الفنية العالية التي تمثل مدرسة جديدة في الفن التشكيلي ، ومن ثم جاءت تحيتنا لفنه باختيار إحدى لوحاته لتتصدر هذا الجزء الرابع والأربعين .

المادة العربية

* البحث
* المقال النقدي



حوار الحضارات
مقعد أخير في قاعة إيوارت "لمي خالد"
في مرآة "البيضاء" ليوسف إدريس: نموذجًا

د. سعاد صالح (*)

مقدمة البحث

شغل الغرب بمعطياته الحضارية، وبصراعاته العرقية مع الشرق ، العديد من جيل الرواد، من كتاب القرن الماضي؛ فكان توفيق الحكيم في (عصفور من الشرق)، وطه حسين في (أديب)، والطيب صالح في (موسم الهجرة إلى الشمال) ، وسهيل إدريس فى (الحى اللاتيني).

وتكاد تكون هذه الروايات منتمية إلى تلك النظرة التى تضع البطل فى صراع نفسي ، نتيجة لوجوده داخل الكيان الغربي ؛ فهو مغترب ، وفى حالة فقدان لملامح وطنه الذى يراه مغايراً لتلك البقعة الجديدة التى تترك فى نفسه توزعاً .

وإذا كان جيل الرواد قد آثر أن ينقل البطل إلى عالم " الآخر" الغربي ، تاركاً أطراف الصراع العديدة لتتطور الأحداث الروائية من خلالها ، فإن جيل الوسط ممثلاً فى يوسف إدريس قد آثر لذلك البطل وجهة أخرى يوليه إياها، ألا وهى الإتيان بذلك " الآخر" إلى وطنه.

(*) أستاذ الأدب والنقد المساعد بقسم اللغة العربية – كلية الألسن – جامعة عين شمس

وربما لا يكون هذا من قبيل المصادفة الفنية ؛ فيوسف إدريس كان ينزع إلى تمثل الثقافة العربية؛ قصاً، ومسرحاً ، وذلك فى نوع من الانتصار للقومية العربية التى كم جاهد من أجلها بقلمه .

وإذا كان الحديث سيتوقف عند " البيضاء " ، فهى (سانتي) ، تلك الفتاة اليونانية التى تود الانضمام إلى قافلة العمل فى المجلة التى يعمل بها (يحيي) صحفياً ، وكاتباً مناضلاً يدافع عن قضية وطنه.

وهنا يملأ البطل إحساسٌ بالتفوق تجاه تلك الوافدة، فالتفوق هنا فى الميدان الثقافي ، ولكنه سيقابله انكساراً فى جانب آخر ، ألا وهو الجانب الروحي ؛ فالبطل يذوب عشقاً أمام تلك " البيضاء " التى لا تكاد تعنى بأمره.

وحينئذ فقط ينتج الصراع الذي يتطور مع أحداث الرواية إلى أن يصل (يحيي) إلى فقدان التوازن لحياته بمنأي عن هذه (البيضاء) ؛ بل فقد القدرة على الكتابة.

ويحتدم الصراع بداخله إلى أن تصبح (سانتي) خارج نطاق وجود (يحيي)، الذى يختم قصة حبه لها بقوله : " ولو أن أحداً قد لوح لى أن (سانتي) ممكن أن تتحول إلى ذكرى ، مجرد ذكرى لخنقته احتجاجاً وغضباً . ولكن أحداً لم يقلها، حتى أنا لم أقلها لنفسي ، إنما بلا قول أو ضجيج تكفل الزمن بكل شيء، وفى صمت وبلا مؤثرات.

الزمن القاتل

نهاية الأشياء ...

.. انتهت .." [1]

ولقد آثرت أن آتى بهذه الخاتمة في صدر حديثي؛ لأنها هى بداية الخيط الذى التقطته (مي خالد) فى روايتها ، فى الدخول إلى معترك الصراع بين

الشرق والغرب ، بين (منار وهبي) ، و(آدم سليم) ؛ فكلاهما ملتحق بالجامعة الأمريكية بالقاهرة ، وكلاهما كان ينتمى إلى (Class A وهو فصل المتفوقين من الحضانة وحتى الصف الأول الثانوي) بالمدرسة الأجنبية التى تحوى العديد من الطلاب ذوى الجنسيات المختلفة.

إذاً، فـ (مقعد أخير في قاعة إيوارت) تعد امتداداً لرواية الصراع الحضاري التي أهمت جيل الرواد من خلال أزمة البطل المغترب، والذي أعاده إدريس، ممثلاً في (يحيي) ليعاني مرارة الاغتراب داخل وطنه الذي جاءت إليه(سانتي) بما تحمله ملامحها الأوروبية من غزو من نوع جديد.

ذلك الغزو الذي تناصت معه (مي) في قاعة إيوارت، من خلال وجودها في أحد الميادين الشهيرة الذي يشهد تكدساً غير عادي؛ لمرور موكباً جنائزياً يعيدها ذلك التوقف الإجباري إلي مبني جامعتها؛ الجامعة الأمريكية الذي يقف شامخاً في نهاية هذا الميدان، في محاولة لقهر حاجز الزمن الآني، ومع نهاية الطقوس الجنائزية، تكون نهاية حكي الساردة التي تناصت (في ألفاظه) مع نهاية البيضاء؛ وتكون هذه الجمل :

" تتدحرج دمعة كثيفة على خدك .. لا حزناً عليك أو عليها .. بل جزعاً منه ...

الزمن القاتل

نهاية الأشياء

ـ تمت ـ" (٢)

وبذلك تطل " البيضاء " من قاعة " إيوارت " ، بوصفها المرآة الصافية اللامعة المصقولة، التى وظفت " مى خالد " من خلالها رؤيتها لذلك **(الآخر)** الذى تمثل فى(الجامعة الأمريكية بالقاهرة).

سيتطرق البحث إلى دراسة هذه الرواية من خلال مباحث أربعة ، يتقاطع فيها التشكيل الدلالى مع التشكيل الحكائى والخطابي ، فى محاولة من البحث - حثيثة – لترسيم الرؤية المتعلقة ببنية العمل السردي من حيث هو حكاية ، ومن حيث هو خطاب[٣]:

وسيكون تناول البحث لذلك التشكيل الروائي من خلال هذا التقسيم:

المبحث الأول : مقعد أخير فى قاعة إيوارت : إعادة قراءة للبطل فى "البيضاء".

المبحث الثاني : الجامعة الأمريكية بالقاهرة : أيقونة الغرب.

المبحث الثالث : قاعة إيوارت : المكان الظل.

المبحث الرابع : زمن الحكى : تقاطع السرد مع التراث.

وتقوم دراسة العمل السردى - من حيث هو حكاية - على ترابط الأفعال داخل البناء الروائى ، وهو ما يطلق عليه جيرالدبرنس [٤]: النموذج العاملى actantial mode، وهو يضم ستة عوامل **يمكن تمثلها فى رواية " البيضاء" و (مقعد أخير فى قاعة إيوارت) هكذا :-**

١- **الذات** : منار وهبي / يحيي (العنصر الشرقى)

٢- **الموضوع** : التواصل

٣- **المرسل** : الصراع الحضارى

٤- **المرسل إليه** : آدم سليم (العنصر الهجين) سانتى (العنصر الأجنبي)

٥- **المساعد** : التوحد وعلاقة التجاور (Class A / A. U . C) / (المجلة ؛ دروس تعلم اللغة العربية.)

٦- **المعارض** : المراوغة (عنصر زنبقي ، سريع الإفلات)

المبحث الأول:

" مقعد أخير فى قاعة إيوارت :

إعادة قراءة للبطل فى البيضاء "

إن البحث يتوقف عند هذه الرواية لا لكونها تمثل إحدى حلقات السرد النسائي ، فحسب ، بل لكونها أيضا – إحدى حلقات رواية الصراع الحضارى التى شغلت أقلام العديد من الكتاب ، والتى يشير إليها بعض النقاد(٥) بالرحلة إلى الغرب بين الذات الحضارية ، والآخر الحضارى ، ولأن الآخر مختلف بالضرورة ، بل مناقض لهذه الذات؛ فتكون صدمة الذات الحضارية عند الوصول إلى بلاد الآخر ، ثم الصيغة الأخرى بعد العودة إلى الوطن ، ومحاولة التغيير بالمصالحة أو بالاستسلام.

وإذا كانت قاعة إيوارت قد اتخذت من الصراع الحضارى رؤية لها ، فما كانت هذه الرؤية إلا امتداداً لرؤية البيضاء التى تبناها يوسف إدريس ، والتى بها آثر أن يحتفظ لبطله بأرض وطنه، بينما يأتى " الآخر" الغربي ، ممثلاً فى " البيضاء" سانتى إلى أرض وطنه ، ومن خلال هذه المغايرة يأتى تميز إدريس حيث يعد مبدأ المغايرة أحد الزوايا الأساس التى اعتمد عليها د. جابر عصفور فى نقده الروائي ؛ حيث يرى أن "الرواية الحقيقة هى التى تضع أداة النفى (لا) فى مواجهة الروايات السابقة عليها ، بادئة من نقطة مغايرة ، باحثة عما تنفرد به فى إضافتها الكيفية لا الكمية ويعينها على مرونتها أن عنصر الزمن فيها لا ينغلق على نفسه كالدائرة ، فكل شىء فيها يتحرك ، وكل شىء يتغير ...، ويظهر وقع تعاقب الزمن الخارجي على الفرد والجماعة داخل الرواية ، بل وقع تحولات الزمن الروائي على تداخل مستويات النص ، فينفتح الفضاء الروائى ويتشعب ، وتحاول الشخوص أو (الوظائف) أن تغير وضعها." (٦)

فهذه المغايرة التى يشير إليها النص السابق هى ما تنأى بالمبدع عن التقليد والتبعية؛ فالروائي يكاد يكون لسان حال المتلقى ، بما يحمله هذا المتلقى من هموم ، ورفض لواقعه ، وصراعات عديدة معه.

إذاً ، فالمغايرة هى سمة التطور الذى يتعرض له المجتمع ، والمبدع بوصفه أحد أهم أعمدة هذا التطور يحرص على ما حرص عليه يوسف إدريس من وضع أداة النفى (لا) نصب عينيه ، والتى جعلت (يحيي) يحتفظ بأرض وطنه ؛ لتكون دائرة للصراع بينه وبين (سانتى) : " أحسست أننا انسجمنا وأننا سنصبح سعداء لو عملنا معاً ، وأننا قد تقاربنا بطريقة أسرع مما تصورنا . ولكن إحساسي هذا كان مجرد إحساس داخلى لم تظهر منه بادرة واحدة ، أو ينبئ عن وجوده بتصرف واحد . فقد كان سلوكي الاجتماعي إزاءها لم يتعد أبداً حدود المعرفة البسيطة التى حدثت ، لا يتعدى حدود زميلين، واحد من مصر ، والآخر من اليونان التقيا فى معركة مشتركة وأنهما سيلتقيان مرة أخرى وأنهما لا يكرهان أن يلتقيا مرة أخرى."[٧]

ثم تتطور الأحداث لتترك فى نفس البطل العديد من الصراعات ، أدناها هو الصراع الثقافى ؛ فهو يشعر بالتفوق على " سانتى" ، بوصفه كاتباً فى الجريدة، بينما هى مازالت بحاجة إلى المزيد من الوقت حتى تثبت ذاتها فى ذلك المجال " وحيرني حديثها ، فالواقع أن المجلة لم تكن تشكو من قلة الأيدي العاملة فيها ، ثم ماذا تستطيع فتاة يونانية أن تفعل لمجلة تصدر فى القاهرة باللغة العربية."[٨]

إن هذا التفوق الثقافى هو ذاته الذى خالته (منار) تفوقاً حقيقياً فى قاعة إيوارت ؛ فقد أوهمها آدم (ذو الأصول الإنجليزية) بأن لحاقه بها فى الجامعة الأمريكية ما هو إلا ضرب من المستحيل ، حتى يتركها لحيرتها كما تركت

(ساتنى) الحيرة ليحيي من قبل : " أوشك العام الدراسي على الانتهاء ،عم التسيب فصول ثالثة أدبي، تغيب المدرسون والعديد من الطلاب . الكل منكبون فى بيوتهم على الكتب لإنقاذ ما يمكن ليعبروا سالمين من عنق الزجاجة اللعينة . على مكتبها الغارق فى ضوء الأباجورة . تغيب مونى فى شطحات ذهنية يومية .هل سيتمكن آدم من الحصول على مجموع ؟ كيف يغرس الحلم فى رأسها ثم يتركها تعيشه بمفردها ؟ لو كان الأمر بيديها لتنازلت له عن نسبة مئوية تعلو بدرجاته.."[٩].

فالواقع يأتى على الطرف النقيض متمثلاً فى أعلى أنواع الصراعات ، ألا وهو الصراع الروحى ؛ فالبطل (يحيي) يذوب عشقاً أمام تلك " البيضاء " التى لا تكاد تُعنى بأمره :

" فسألتها سؤالاً وكأنما أسأل نفسي :

- وماذا أصنع أنا ؟

قالت :

- اسمع : أنت وراءك مهام كثيرة .. وعملك وبلدك فى حاجة إلى جهودك كلها . وأنت تضعنى فى موقف حرج . إنى لا أعرف كيف أتصرف ولا أعرف ماذا يجب على أن أفعله . أنت تقدر موقفى طبعاً.

قلت :

- المشكلة فى الحقيقة ماذا أصنع أنا ؟ فأنا الذى يحس.

فابتسمت ابتسامة من يقول : لا تسمع كلامى ، وقالت :

- حاول أن تنسى .

وبقدر ما أعجبتني ابتسامتها ضايقنى ردها... لا لكلماته وإنما للطريقة التى قالته بها، أيقنت أنها خارج المشكلة تماماً ، وأنها تنصحنى كما تسدي النصح لصديق واقع فى مشكلة خاصة به ".[١٠]

وهذا ما نراه فى قاعة إيوارت ، حيث نرى (آدم سليم) ذى الأصول الإنجليزية يرفض تودد (منار وهبي) إليه ، فتردد : " " Happy birth day to you تستهل بها الحصة الأولى فى اللحظات الضائعة التى تسبق الشرح . تلقيها همساً ... ناعمة منغمة فى أذن آدم . تتوقع امتناناً على تذكرها لعيده. لا استجابة ووجه قاتم...، يصفعك جفافه فتبتلعن حنقك . موهبتك فى طبع الأرقام الحميمة لاتخطئك أبداً جهاز تسجيل مجرب وعالى الجودة . لك لسان صاخب مشاغب ممتد بطول قامتك لحظات الهزل فقط – أما حين تحتاجينه لدفع مظلمة عن نفسك ، يتخلى عنك تماماً ويهرب إلى حيث لا تعلمين فيصيبك خرس مقيت. "[١١]

وتكون بعد ذلك رواية " البيضاء " بمثابة المرآة الصافية التى ترى فيها (مى) أطراف ذلك الصراع بوضوح أشد ، فقد خالطتهم ؛ بشتى أجناسهم فى (Class A) - على حد تعبيرها - . ذلك الفصل الذى يضمها و" آدم أحمد سليم " ، وذلك الطالب ذى الملامح التى تجعله يبدو ولى عهد لدولة أوروبية فى عصر حديث:

" تدخل مسز " دورا" والفصل على حالته الهائجة لا يزال . توجه إليه الحوار مباشرة . تهدأ الجلبة تدريجياً لتتبع سر اهتمام المّدرسة بذلك الغريب المنزوى. تتطاير كلمات عائلية حميمة يفهم منها أن والدة آدم كانت زميلة لـ " مسز دورا " وأن لها أصولاً إنجليزية مثلها .كما ذكرت أشياء عن مقهى جروبي مصر الجديدة ولقاء الجدات الإنجليزيات المقدس أيام الأربعاء"[١٢]

ليس هذا فحسب ، بل تعايشت معهم على مدار سنوات دراستها فى الجامعة الأمريكيـة ، وكـان (آدم) بوصـفه ممـثلاً للثقافـة الأكثـر انتشـاراً ؛ (الثقافـة الإنجليزية) هو أوضح الشخصيات المنعكسة فى هذه المرآة ؛ فقد كان مخادعاً مراوغاً ، شأنه شأن (سانتى)

فسانتى تجعل " يحيي" يقف حائراً أمام انفعالاتها سريعة التبدل، والتى جعلتها تبدو كمن كانت مندمجة فى دور تمثيلي ، ثم انتهى تقمسها له مع نهاية المشهد : " لو كانت منفعلة انفعالاً حقيقياً أوصلها لدرجة البكاء ، ما كانت قد استطاعت أن تسترد شعورها ونفسها بمثل تلك السرعة. لو كانت تحبني حقيقة لظلت سادرة فى انفعالها السابق ولظلت تبكي. المحب الصادق لا يكون انفعاله انعكاساً لانفعال حبيبه ، ولكنه يتصرف بوحى من نفسه ولا يملك إلا التصرف بما يمليه عليه شعوره هو. انفعاله يكون أقوى منه، وأقوى من إرادته ..أما التحكم فى الانفعالات وتغييرها حسب الحاجة وضبطها فأمر لا يستطيعه المحب.[١٣]

وكما كانت دموع (سانتى) فى " البيضاء" هى الستار الذى تخفى وراءه أشياء كثيرة كانت كذلك دموع " آدم " فى قاعة إيوارت؛ فكذلك يفعل " آدم" فى " منار" ؛ فتتساءل : ترى ما هو مهربك أنت يا آدم . أهى دموعك التى تتغلب عليك.. وميوعتك اللافتة التى تجلب لك العار لتنتقم بها من نفسك قبل انتقامك من الآخرين ؟! "[١٤]

فنحن أمام دموع " سانتى " ، بالسلاح نفسه أمام " آدم " ، كلاهما يظهر عكس ما يضمر.

إن هذا التشكيل القائم على احتكاك البطل بالآخر الغربي ، هو ما يُطلق عليه العوالم الخارجية [١٥] فى روايات يوسف إدريس ، تلك العوالم التى تنوعت ما بين رواياته الثلاث ؛ وهى فينيا ٦٠ ، نيويورك ٨٠، البيضاء

كما كانت مى بروايتها التى تماست مع البيضاء ما هى إلا محاولة من الساردة لتجد لها مكاناً ، " ولو كان هذا المكان هو مقعد أخير فى قاعة إيوارت. المنطقة التى تقع فى قلب مصر ويدل عنوانها (ميدان التحرير) على الخلاص من الاستعمار الفعلى ، وفى الوقت نفسه يشغل هذا الميدان المبنى المرتبط بثقافة مغايرة ولغة مختلفة فى تقاطع يوضح أثر التعارضات على بنية الإنسان الذهنية وتكوينه النفسي ." (١٦)

من هنا يبدو للبحث كيف تماست قاعة إيوارت مع البيضاء ، وتباعدت فى الوقت ذاته ، وهذا ما سيؤكده البحث من خلال المبحث الثاني.

المبحث الثاني: الجامعة الأمريكية:

أيقونة الغرب.

لقد كان عنوان الرواية حاوياً بداخله اسم الجامعة الأمريكية على سبيل المجاز المرسل؛ فقد أشارت الساردة إلى الجزء من حيث إرادة الكل ؛ فجامعتها الحلم تحوى بداخلها العديد من القاعات ، ومن أشهرها قاعة إيوارت.

من هنا كانت الأهمية التى يحملها العنوان للرواية؛ فهو "وسيلة خاصة قوية للتعبير عن الرواى؛ فهو يثير لدى القارئ توقعات قوية حول ما يمكن أن يكونه موضوع الخطاب، بل كثيرا ما يتحكم العنوان فى تأويل المتلقى."(١٧)

وإذا كان يوسف إدريس قد وضع لروايته عنوان " البيضاء" ، بوصفها (سانتى) الشخصية الرئيسة ؛ فان هذا ما يشير إليه جورج جيسنج بقوله : " عنوان الرواية هو جزء من نصها ، أول جزء يصادفه القارئ فى الواقع ولذلك فله قدرة مهمة على أن يجذب انتباهه ويشكله ، ولقد كانت عناوين أوليات الروايات الإنجليزية تنبئ دائما على الشخصيات الرئيسية فيها."(١٨)

فالتقديم الذى بدأ به إدريس لروايته يعكس أحد ملامح مهمة لتلك الحقبة التاريخية التى يعتز بها بوصفه كاتباً ، ومبدعاً ، أجاد فى تأصيل رؤيته ، ومنحها الذاتية ، التى تخرج بها عن نطاق المحاكاة إلى إطار التميز ؛ فنراه يقول:-

" حيرتنى هذه القصة كتبتها فى صيف ١٩٥٥ ونشرت بعضها تباعاً فى جريدة الجمهورية عام ١٩٦٠ . وأخيراً قررت نشرها هذا العام ، فإن كان بطلها هو (يحيي) إلا أنها وثيقة حية لفترة خطيرة من فترات الحياة فى بلادنا، فترة لا اعتقد أن أحداً تناولها..، وإني لشديد الاعتزاز بهذا الجزء من عمرى وعمر بلادى."(١٩)

فهذا التقديم يحمل بعداً أيديولوجياً يؤكد أن " المتكلم فى الرواية هو دائماً ، وبدرجات مختلفة ، منتج أيديولوجياً ، وكلماته هى دائما عينة أيديولوجية (Uduealegeme) واللغة الخاصة برواية ما ، تقدم دائماً وجهة نظر خاصة عن العالم تنزع إلى دلالة اجتماعية ، تدقيقاً ، باعتبار الخطاب نصاً أيديولوجياً، فإنه يصير موضوعاً للتشخيص فى الرواية ، وأيضا فإنه يجنب الرواية أن تغدو لعبة لفظية مجردة."(٢٠)

إن ضمير المتكلم الذى روى به د. إدريس " البيضاء" هو ما يجعل الرواية أشبه بنمط الاعترافات ؛ الذى يعطى ترسيخاً بصدق ما هو متخيل فى الحكى ، فضلاً عن كونها تضفي على الأحداث قيمة الحقيقة المثيرة للجدل ، القابلة للتعايش ؛ قيمة الواقع التداولى ، الموجود؛ فهى على حد تعبير شاريته " إنها (هنا) كما فى الحياة ، لأن فاعلى التلفظ يعانونها أو يستحضرونها."(٢١)

وإن هذا البعد الأيديولوجي ذاته ، هو الذى جعل مى تنتج قاعة إيوارت من منظور رؤيتها التى جاءتها عن كثب لذلك المجتمع ذى الجنسيات المختلطة ، والذى تتطور علاقتها به من خلال وجودها الجامعى بداخله.

وهذا ما ترك للساردة سبباً يدعوها إلى الكتابة عن الجامعة الأمريكية ، دون غيرها من الجامعات ؛ فترى أن هذه الجامعة ما هى إلا مجتمع أحاطت بأدق تفاصيله ، ولو كانت درست بأى جامعة غيرها ، لتناولتها فى روايتها.(٢٢)

وإذا كانت " البيضاء " قد اتخذت ضمير المتكلم فى بنية السرد ؛ فإن " مقعد أخير فى قاعة إيوارت " قد أحدثت مزجاً بين صوتين تقاطعا فى العمل الروائي ؛ " هذا التقاطع الذى تمثل فى علاقات مكانية وتداخل زمنى يتجسد أيضاً من خلال وجود صوتين للراوى: صوت يتحدث بضمير الغائب عن منار وهبي ، والصوت الثاني يتحدث إلى منار بضمير المخاطب .. إن هذا التشكيل السردي يجعل قمة الحضور فى الغياب ، إننا نعايش شخصية منار بدرجة شديدة الحيوية، وبتفاصيل نفسية واجتماعية وفنية وذهنية دون أن تتحدث منار بصوتها ، إنها حاضرة فى غيابها من خلال الحديث عنها بضمير الغائب وضمير المخاطب." (٢٣)

إذاً ، فكلا الروايتين اتخذتا ذلك البعد الذى يفسر كلا العنوانين ؛ فالبيضاء لدى إدريس هى الغرب ، هى عقدة الخواجة التى أشار إليها فى الفصول الأولى للرواية عند رؤيته لسانتى ، ثم تكون نهاية الرواية بمثابة ذلك التحرر من أسر تلك العقدة ، والتحول إلى ذكرى فى مقابل الزخم السياسي الذى شغله بقضايا وطنه : " كانت سانتى قد أصبحت صورة وكلمات وكانت أيامى المشحونة معها قد بردت وتقلصت واستكانت فى زاوية من نفسي؛ ربما لتعود إلى الوجود بشكل آخر."(٢٤)

إن هذا (الشكل الآخر) الذى يشير إليه د. إدريس هو ذلك البعد الأيديولوجى الذي خرجت الرواية فى إطاره ، كما أن هذه هي بعض سطور الخاتمة التى تظهر فى آخر صفحات النص الروائي ، انتظاراً للنهاية، " ويشير دارسو السرديات إلى أن النهاية تحتل موقعاً نهائياً وحاسماً بسبب

الضوء الذى تسلطه على معانى الأحداث التى تؤدى إليها." كما يشير إليها جين أوست ، ووليام جولدنج بتعبير : " إبطاء لطيف للخطاب وهو ينحو إلى التوقف."(٢٥)

وهذا الإبطاء اللطيف فى رواية مى محمّل بذلك البعد الأيديولوجي الذى يصور دخولها (بوصفها قارئة لرواية البيضاء التى صدرت عام ١٩٨٠) إلى ذلك المعترك الذى تمور فيه العلاقات ، وتضطرب بين الشرق ، والغرب ، بين منار وهبي ذات الثقافة الإنجليزية ، والحضارة الشرقية ، وآدم سليم ذى الثقافة والحضارة الإنجليزيتين، ذلك الهجين الذى ينتمى فى شطره إلى الشرق، وبشطره الآخر إلى الغرب.

وبينما نرى (يحيي) فى البيضاء قد نفض يديه من كل ما يتعلق بسانتى بعد مغادرتها البلاد (خاتمة البيضاء ص ٣٤٧) ، فإن منار قد تعلقت بكل ما يتعلق بذلك الوافد الذى يخطف ببريقه المائز أبصار صويحباتها؛ فترى نفسها وإياهن " تهرعن إلى معرض بآخر الفناء ضربت له خيمة خصيصاً لعرض ما استجد من المستهلكات الصينية .. ورود وأطباق وملبوسات لا يحفزكن على شرائها سوى أنها .. رخيصة."(٢٦)

فالساردة بوصفها منتمية إلى جيل الثمانينيات الذى يعايش ، و يشهد عصر السماوات المفتوحة ، تعبر عن ذلك الجيل فى بعض زوايا تقاطعها معه.

وتكاد تكون هذه الرؤية سبباً فى نهاية الرواية ، وتقاطع هذه النهاية مع عنوان الرواية؛ فالساردة – بوصفها الذات المؤلفة – مازالت تعود إلى ذلك المكان كل عام ؛ الجامعة الأمريكية / قاعة إيوارت / المقعد الأخير.

وهذا ما سيتناوله البحث – تفصيلاً – فى العنوان الآتي ، عند الحديث عن قاعة إيوارت بوصفها مكاناً .

فالعلاقة التى كانت تربط د. إدريس بروايته هى سانتى / البيضاء ذاتها ؛ وقد انتهت تلك العلاقة ، وانفصمت عراها بمجرد مغادرة سانتى للبلاد.

ويكاد يكون هذا على وجه التقريب – جزءاً من نظرة د. إدريس لفكرة الصراع الحضارى ؛ فهو فى روايته (نيويورك ٨٠) ينبذ (باميلا جراهام) ويلقى على مسامعها دروساً عديدة تجعلها تكاد تفقد صوابها فى نهاية الرواية.(٢٧)

ولم تكن الأيقونة فى قاعة إيوارت هى (آدم) ، والذى فارق حياة الساردة فى سن مبكرة: "صوت داخلى يلقى فى مسمعك جملة كئيبة .. " بل سيموت آدم فى الخامسة والعشرين من عمره.. تتلبسك الفكرة وترسمين سيناريوهات مختلفة لوقع الصدمة حين يفقد آدم حياته بعد أعوام قليلة. "(٢٨)

إذاً ، فالأيقونة فى (البيضاء) كانت سانتى ؛ فاختفت بمغادرتها البلاد، بينما كانت الأيقونة فى رواية (مقعد أخير فى قاعة إيوارت) هى الجامعة الأمريكية ، تلك الجامعة القابعة داخل الوطن ، والتى تعود إليها الساردة ، على الرغم من موت آدم.

المبحث الثالث: قاعة إيوارت :

المكان الظل

يعد المكان فى الشكل الروائى أحد العناصر الضرورية بالنسبة للسرد ؛ فتعيين المكان فى الرواية هو الذى يبنى عليه الراوى مسار الحكى ، كما أن ظهور الشخصيات ونمو الأحداث من العناصر التى تسهم فى تشكيل البناء المكاني ؛ " فالمكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له ، وليس هناك ، بالنتيجة، أى مكان محدد مسبقاً وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التى تقوم بها الأبطال من المميزات التى تخصهم . وعلى هذا الأساس فإن بناء الفضاء

الروائى يبدو مرتبطاً بخطية الأحداث السردية ، وبالتالى يمكن القول بأنه هو المسار الذى يتبعه اتجاه السرد."[٢٩]

وإذا وضعنا فى الاعتبار أن عنوان الرواية فضاء مكاني ؛ فسيبدو لنا جلياً كيف ساعد هذا على تشكيل مسار الحكى ، خاصة وأن لهذا الفضاء مرجعيته الحقيقية ، المتداولة، والمعروفة.

لقد آثرت توصيف المكان هنا بالظل؛ لكون قاعة إيوارت لم تطل علينا بمقاعدها العديدة ، فضلاً عن مقعدها الأخير ، منذ التفاصيل الأولى للرواية ؛ فالرواية قد تنامى حكيها شيئاً فشيئاً حتى وصل – قرب نهايته – إلى قاعة إيوارت بمقعدها الأخير ، مما يجعل إطلاق تركيب : المكان الظل ، مقارباً للتحقيق.

وعلى هذا ، فالأماكن فى الرواية متعددة ؛ فهناك أماكن فى بنية النص السردى ، بوصفه حكاية ، وخطاباً[٣٠]:

١- المكان على مستوى الخطاب ؛ وهو ممثل فى السيارة ، ثم الميدان الذى تقبع بداخله.

٢- المكان على مستوى الحكاية : سلسة الأماكن التى ترتادها الراوية ؛ بداية من Class A بالمدرسة الأجنبية ، مروراً بكلية الألسن ، نهاية بالجامعة الأمريكية ، أى قاعة إيوارت .

وإذا كانت قاعة إيوارت قد تولت إلى الظل على مستوى الحكاية ؛ فإنها قد اتخذت مكاناً علياً على مستوى الخطاب؛ وستظل (منار وهبي) جزءاً من هذا المكان ، فالتقليد الذى اتبعته هى وصويحباتها أن يجمعهن هذا المكان كل عام، تحن إلى قاعة إيوارت بمقعدها الأخير ، تحن إليها حنين شهرزاد العصرية إلى حكايا الماضي ، وسيحتويها المقعد بحنان الأخشاب ، وسيظل يذكرها بذلك اليوم ، حفل التخرج : بعد قليل سيشهد المكان بروفة أخيرة لحفل التخرج .

المشهد الأخير حيث المغادرة أكيدة ونهائية . بروفة مغادرة الماضي بفرح حتى نحتضن المستقبل فى بهجة . قاعة إيوارت تعج بالطلبة والطالبات . زملاء وزميلات من كل بقاع الأرض . أساتذة عرب وأعاجم وأفرنج . كرة أرضية تموج بشحنة من الارتباطات والمشاعر وتتوحد على قلب فرحة واحدة. تنتقل " موني" إلى المكان المحدد لها فى طابور التخرج . ترمق الأخشاب المحيطة بها . تتنسمها . مع النفير المهيب لافتتاحية أوبرا عايدة يرتج قلبها. قلبها الذى اشتبك فى كردان نفوسة وتوسل إليها بألا تغادره . تمسح دمعة انفطرت من عينيها وتزيح طومي " ما انهمر من دمعاتها . بذهن شارد يتدربان على الطقوس على الوجه الأكمل ، إلى أن تفيقهما الخبطات الثلاث ليبدأ النشيد المهيب :

We of A. U. C forever

Raise your voices now together

Time & place shall never sever

We of A.u C. "[٣١]

إذاً، فقد بدأت تضاء الرؤية لدى الساردة، وأصبحت منتمية إلى ذلك المكان الذى يحمل اسم " الجامعة الأمريكية بالقاهرة "، " وفى الصباحات التى تسبق العرض الأخير بقليل تتخذ مكانها المحبب المقعد الأخير فى قاعة إيوارت لتمتد على مرمى بصرها صفوف من المقاعد الفارغة الممتلئة بذكرياتها . المقعد الذى توسطته مرتعبة من ألا يقبلها المكان وهى تؤدى اختبار " ميتشيجان" مهر قبول الجامعة لها"[٣٢].

لقد أصبح المكان يرتبط بالحكاية الداخلية ، وبالحكاية الإطار (وسيأتى تفصيل الحديث عنهما فى العنوان الآتي) من خلال المستويين السابقين؛ فعلى

مستوى الحكاية تظل الجامعة الأمريكية بوصفها المعبد الذى تهفو الروائية إليه كلما مرت بميدان التحرير الذى تقبع فيه جامعتها:

" ها هو يتباهى بكل ما تحمله العمارة الإسلامية من ثراء وخبرات بشرية، يرفرف عليه العلم الأمريكي جنباً إلى جنب مع علم بلدها ، لكنها أبداً لم تلتفت إلى هذا العلم أو ذاك. فقط جملة واحدة هى التى كانت ولا زالت تسحرها وكأنها تحتوى كل ما افرزه شعراء ورسامو وعازفو العالم .. " الجامعة الأمريكية بالقاهرة " تتصدر واجهته وتعلوها:

The American University in Cairo

وتستقران على خلفية لشريط مزخرف يطلى كل عام ويجدد مع المبنى ناصع البياض فيظل فى حالة شباب وبهاء دائمين ." [٣٣]

إن الحنين إلى المكان ، واحتفال الرواية به ما هو إلا نوع من الألفة ، والحميمية، إنها حسب اصطلاح جاستون باشلار – البيت الأليف[٣٤]

وهنا تبدو المفارقة بين رواية البيضاء ، وقاعة إيوارت ، حيث يتوارى فيها المكان بعض الشيء ؛ فيكون دوره محدداً ، غير ذى أثر واضح على شخصيات السرد.[٣٥]

ويرجع المؤلف هذه السمة الفنية إلى كون الرواية تحليلية ، تعتمد فى كثير من وقائعها على عنصر الذاتية للراوى ، بوصفه المؤلف.

وربما يعود هذا الغياب الجزئي للمكان - فى بعض جوانبه - إلى ما أشارت إليه د. يمنى العيد من أن دلالات المكان فى نظر أرسطو – لم تكن من بين عناصر تكوين الحكاية ؛ حيث اعتمدت الحكاية المتخيلة فى التأثير على المتلقى ، بما تثيره بداخله من مشاعر الرحمة والخوف ، التى تؤدى بدورها إلى التطهير.[٣٦]

وإذا كان د. يوسف إدريس قد اتخذ أماكن انتقالية تحول بها من حى " بولاق" إلى حى "الزمالك" ، تطوراً مع الحدث الدرامي ؛ فإن ما فعلته (مى) يكاد يكون جزءاً من هذا الانعكاس الذى تمثلته فى تخيرها لأماكن انتقالية قبل أن تصل إلى الجامعة الحلم؛ فكان Class A:

" آدم إذن تجرى فى عروقه دماء زرقاء . أتراكِ قد أدمنت اجتذاب الأقليات ذوى الشعور الملساء والعيون الملونة ، أم أن فرعونية ملامحك تعمل على تجاذب الأضداد؛ " فشادى" زميل دكتك العام الماضى ورفيق الطفولة كان الابن الأكبر لأم سوفيتية وحينما فاجأك أحد الخبثاء بأن شادى معجب بك، هالك الخبر لأنه بالنسبة لك لا يزيد عن شادى الذى شاهدته وهو يبكى فى اليوم الأول لدخوله الحضانة حين فارقته والدته." [٣٧]

من هنا نرى أن ارتباط الساردة تمثل بوجودها فى تلك المدرسة الأجنبية ، تمثل وتجسد التزاوج والاندماج الذى حدث بين المجتمع المصرى ، والمجتمع الأجنبي ، بشتى جنسياته ؛ من إنجليزي ، وسوفيتي ، وغيرهما .

ثم كانت " كلية الألسن" ، باختبار ميتشيجان ، هى المعبر الثاني إلى جامعتها الحلم : "مبنى الكلية القديم والذى أشرف على بنائه السيد رفاعة رافع الطهطاوى شخصياً . يقع فى إحدى حوارى حى الزيتون المجاور لمصر الجديدة . مبنى يماثل المدارس الابتدائية الأميرية . "[٣٨]

فكأن هذه الأماكن التى تنتقل الساردة بينها تمثل ما يشير إليه برنس بمصطلح (Space الفضاء) [٣٩]

ففضاء السياق السردى تمتد رحابته لتحتوى بداخلها الأماكن الروائية المتعددة ؛ يستوى فى ذلك تلك التى توقف عندها الحكى بشكل مباشر ، وغيرها من الأماكن التى يدرك فى مسار الحكى بشكل ضمنى.[٤٠]

وهنا لابد من التوقف عند قدرة (مى) بوصفها إحدى كاتبات جيل الثمانينيات على التغلغل فى أعماق المكان ؛ بجمالياته ، ومفرداته ، وبكل تفصيلاته الدقيقة ، خاصة إذا وضعنا فى الاعتبار تلك النتيجة التى انتهت إليها الحركة النسائية فى النقد الأدبي ، والتى ترى أن " المرأة قد لقيت ظلماً فى الأدب العالمى على امتداد تاريخه الطويل – سواء فى المجال الإبداعي ، أى كتابات المرأة نفسها ، أو فى مجال النقد ؛ إذ لم تتح لها الفرصة للتعبير عن آرائها النقدية التى قد تكون مخالفة لوجهة نظر الرجل ، أو فيما أدى إليه الأدب والنقد من ترسيخ الأوضاع القديمة للمرأة فى المجتمع."[٤١]

وربما لا يكون من نافلة القول الإشارة إلى ذلك المصطلح فى المعجم د. عنانى؛ بقوله: " الأمّوية ، حكم المرأة ، حكم الأم matriarchy تستخدم فى النقد الحديث فى مقابل الأبوية ، أو حكم الرجل Patriarchy . "[٤٢]

ولقد ظلت الكاتبة تعود إلى ذلك المكان ؛ قاعة إيوارت التى تقع داخل مبنى الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، ذلك المكان الذى فارقته ولم تعد قطعة منه ، وإن كان هو قد صار جزءاً منها ؛ ففى المقعد الأخير ذاته من قاعة إيوارت تجلس وحيدة ، مؤتنسة بمئات الصفوف من ظهور المقاعد ، وهى تردد : " سيحتويك المقعد بحنان الأخشاب وتستمتعان بتلامسكما . سيتوسل إليك بألا تغادريه مثلما فعل كردان نفوسة من قبل. لكنك ستمرقين إلى الكواليس المزدحمة بالأحبال والألواح الخشبية . الغرفة الزرقاء . الدهليز الرابط بين مسرحى هوارد وإيوارت لتجدى لنفسك فى مواجهة " طومى" التى أتت للسبب نفسه .. التلصص على بقايا الماضى.."[٤٣]

فالساردة هو وصويحباتها لايدركن أن العرض قد انتهى ، وأن الستار قد أسدل على تلك السنوات الأربع فى الجامعة الأمريكية، التى مازالت الساردة تفتش فيها عن ذلك الغائب الآنى " بفعل الزمن " ، لكن الحاضر بفعل " التذكر".

إذاً ، فقد احتفلت الرواية بالبعد الإجتماعى للمكان ، والذى "يشكل المكان المفتوح الذى تبحث عنه المرأة لتكسر حاجز الصمت ، وحدودية المكان المغلق عند المرأة ، فالكاتبة من خلال المكان تبحث عن رؤية العالم والحياة."(٤٤)

فالمكان هو الذى يحوى ملامح العالم من حولها ، هو الذى يشكل وعيها الثقافى ، والاجتماعي به.

وإذا كان الحديث الآن عن جماليات المكان؛ فإن أهم ما يمكن الالتفات إليه فى رواية (مى) هو العنوان الذى ينقل لنا أبعاداً ثلاثة عنتها الراوية فى حكيها؛ أولها : المكان الحكائي ، والمتمثل فى ميدان التحرير الذى تنتظر فيه مرور الموكب الجنائزى.

ثم تأتى الأماكن الانتقالية ؛ ممثلة فى (Class A) ، ثم كلية الألسن ، بشهورها الأربعة مع اختبار ميتشيجان.

ثم يأتى المكان الأساس ؛ قاعة إيوارت ، بوصفه بعداً ثالثاً وختامياً لهذه الأماكن التى مهدت لها.

فإذا كانت " البيضاء" حددت هدفها من البداية ، أى بالعنوان ، وهو الشخصية التى مثلتها " سانتى " ، وكانت إمارة على انشغال الكاتب بموقع هذه البيضاء من نفسه ، فإن " مقعد أخير فى قاعة إيوارت " قد أرادت به الروائية أن تبقى بنفسها داخل قاعات هذا المكان ، وتحديداً فى " قاعة إيوارت " التى شهدتها دائماً تتخير لنفسها مقعداً أخيراً بداخلها.

المبحث الرابع : زمن الحكي:

تقاطع السرد مع التراث

يعد الزمن الحكائي جزءاً بالغ الأهمية في البناء الروائي، فمنه تنبع الأحداث وتتدفق، وعبر ردهاته القريبة والمتوارية، تتجول الشخصيات.

ولعل هذه الحرية كانت سبباً في جدلية العلاقة بين البناء المكاني، والبناء الزمني بوصفهما معاً، في رأي بعض النقاد، يشكلان وحدة متماسكة لا يمكن الفصل بينهما؛ وهي الفضاء الروائي.(٤٥)

وتكاد تكون قاعة إيوارت معبرة عن ذلك التداخل بين الزمان والمكان، وذلك لارتباط المكان الأساس (قاعة إيوارت) بالاسترجاع علي مستويين:

المستوى الأول؛ الماضي: ويتمثل في الحكي عنه ضمن الحكاية الداخلية.

المستوي الثاني؛ الآني: وهو الاجتماع السنوى الذي يمثل الحاضر الحقيقي.

وهنا ينبغي الإشارة إلي أن التوزع الحضاري كان سبباً في أسلوب الحكي الذي تناصت فيه (مي) مع د. يوسف إدريس؛ حيث اعتمد الاسترجاع وسيلة للتخلص من الصراع النفسي الذي ينتابه كلما تذكر هذه (البيضاء)، كما اتخذته (مي) مهرباً من ذلك الزمام اللحظي الذي تشهد فيه موكباً جنائزياً يجلسها في سيارتها لساعات:

يقول إدريس حينما يستعيد أحداث قصته:

"أحداث صغيرة تبدو تافهة كل التفاهة، ولكنها في وقت كهذا كانت مهمة عظيمة الأهمية إلي درجة لا يصدقها العقل، بل لم أصدقها أنا نفسي حين رحت أستعرض ما حدث فيما تلا هذا من أيام .. وأعوام..".(٤٦)

وتقوم (مي) بهذا الاسترجاع في إطار انتظاري، فتقول: [لازلتِ حبيسة سيارتك المشلولة بميدان التحرير تتماوج أمام عينيك أجساد بشرية تشيع جثمان فقيدة. يكاد الوقت المحدد للعبتك أن ينتهي، بيد أنك لم تتعاقدي مع نفسك علي

اللعب في تلك المنطقة الزمنية، بل في الأعوام الأربعة الجامعية التي تليها."(٤٧)

وربما يؤكد سببية هذه التقنية تلك المقولة النقدية التي تري أن "ضيق المكان يعزز تقنية الاستبطان، فكلما زاد المكان ضيقاً حول الشخصية ازدادت مبررات الذهاب إلي الداخل النفسي." (٤٨)

وبهذا يكون (زمن السرد) في قاعة إيوارت هو تلك الفترة التي توقفت فيها سيارة الراوية، بينما تمثل الأحداث المحكية في الماضي (زمن القصة):

"لكن ألن تكون اللعبة سقيمة بين جدران أبنية تعليمية ؟! ربما ولكنها لن تكون أكثر لزوجة من حالة الاختناق التي تحاصرها في تلك اللحظات. هيا ارحلي إلي زمن أعجبك. مارسي لعبتك القديمة المحببة. حركي الشخصيات واعبثي بالأحداث. احذفي وأضيفي. جملي وقبّحي فربما تخففت من ثقل اللحظة".(٤٩)

ففكرة العودة إلي الوراء (أو الاسترجاع Analepsis"هو مفارقة زمنية باتجاه الماضي انطلاقاً من لحظة الحاضر استدعاء حدث أو أكثر وقع قبل لحظة الحاضر) .(٥٠) كما يشير إليها جيرالد برنس في إيوارت؛ ما هي إلا امتداد لتيار الوعي في البيضاء، ولكن تبقي تلك (الحكاية الإطار مع الحكاية الداخلية) فارقاً بين الروايتين.

فالراوية قد جعلت ضمن حكايتها الإطار العديد من الحكايات الداخلية، والتي تعبر عنها:

"شهرزاد عصرية أنتِ يا موني. دورك في الحكي ثانوي، تتلقين الحواديت الصباحية في شغف ونهم. لذا يمكن أن نطلق علي مسلسلك "ألف صباح وصباح" ليطل كل الشخوص بحكاياتهم كاملة وبشكل مكثف في اللحظات الأخيرة."(٥١)

فذلك التقاطع الذي تقيمه الراوية مع التراث هو جزء من ذلك الإطار الذي "ينفتح لتخرج منه الحكايات، مثلما يحدث في قصص ألف ليلة، حيث هناك حدث أولي محوري، تبدأ به الرواية وتعود إليه في النهاية، قصة شهرزاد وشهريار، وهناك القصص التي ترويها شهرزاد لشهريار في مقعد أخير نجد هذه البنية." (٥٢)

إن هذا الإطار الذي ينفتح ما هو إلا جزء من تمثيل الرؤية التي تبنتها الساردة، تلك الرؤية التي تقوم علي المفارقة الدءوب بين الشرق والغرب، فهو تأكيد لذلك الدور الذى لعبه (آدم) فى مسرح مدرستها الأجنبية ، بوصفه (هاملت) فى إحدى مسرحيات شكسبير، بينما (منار) " تتوسط الخشبة فى شموخ متلفحة بعلم مصر ".(٥٣)

ثم ينفتح الإطار مرة أخري ليظهر "عطيل"، ذلك الشرقي الذي آثرته "ديدمونة" علي كل وجهاء فينيسيا.(٥٤)

وبذلك يكون هذان الرمزان جزءاً من تلك الرمزية التي تمجد الشرق الشامخ، في مقابل الغرب المتوارى.

إن هذا الإطار الذي ينفتح ليخرج منه السرد، هو ما يعبر عنه جيرالد برنس: السرد الإطاري Frame Narrative (٥٥)

إذاً، فالزمن في قاعة إيوارت يأتي علي مستويين:

أولهما: زمن القصة أو الحكاية : والذى تمثل فى السنوات الأربع بالجامعة ، وما سبقها فى المرحلة الثانوية.

ثانيهما: زمن الخطاب وهو المتمثل فى الساعات التى توقفت فيها الساردة فى انتظار مرور الموكب الجنائزي.

ومن خلال هذين الزمنين تبدو رؤية الساردة؛ إذ إن "سلب زمن القصة خطيته وبعده الواقعي الذهني هو انتقال من المدرك المشترك إلي انعكاس هذا المدرك علي الذات. وبذلك تتحقق التجربة.

وهكذا، فقد قاربت الرؤية علي الوضوح، بوصفها جزءاً من ذلك الصراع الحضاري الذي بثت الساردة أبعاده في ثنايا حكاياتها الداخلية، وصولاً إلي نهاية الحكاية الإطار، التي ما هي إلا جزء من التماس مع "البيضاء"، بدلالاتها التي تحمل معاني التلاشي، والانزواء لتلك التجربة التي عايشها د. يوسف إدريس بتفاصيل عصره، وعايشتها (مي) بطقوس عصرية، تتناسب مع قدوم ذلك الأخر إلينا، وثباته.

فإذا كانت (سانتي) قد رحلت في "البيضاء" عن الشرق، فإن "الجامعة الأمريكية بالقاهرة" لم ترحل، وهي - بوجودها بذلك الميدان الشهير- تعبير عن تلك المفارقة التي تثبت أن ذلك الآخر لم يعد الوصول إليه، والتواصل معه بحاجة إلي الرحيل إليه، كما تمثل ذلك في روايات الصراع الحضاري لجيل الرواد، بل ربما يأتي إلينا، ويصبح منا علي بعد خطوات.

الخاتمة ونتائج البحث

يعد هذا البحث لبنة أخرى وليست أخيرة فى بناء جسر التواصل الحضارى: الذى بدأه الرواد برواية الصراع الحضارى ، التى كانت تقتصر على ذهاب البطل إلى بلاد الآخر الغربي ، بينما آثر يوسف إدريس أن يأتى بذلك الآخر إلى وطنه لينتج صراعاً حضارياً تماست معه كاتبة " مقعد أخير فى قاعة إيوارت ، بوصفها منتمية إلى مجتمع الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، ذلك المجتمع الذى يحوى العديد من الجنسيات ، مما يثرى تجربة الحوار الحضارى .

ولقد انتهى البحث إلى عدة نتائج منها :

١- لقد تماست الساردة فى قاعة إيوارت مع البيضاء فى تحديدها المسار الصراع بين الشرق والغرب ، فكانت " سانتى " بعبثها بـ " يحيي" وعدم اكتراثها لأمره مقابلاً " لآدم سليم " ، وعدم اكتراثه بأمر " منار وهبي " ، فذلك الموقف من " سانتى " ومن " آدم " يمثل غدر ذلك الغرب، ولامبالاته بنا أيضاً.

٢- تعد الجامعة الأمريكية هى أيقونة الغرب الباقية ببقاء المكان الذى يجدد كل عام ليحتفظ برونقه وبهائه.

أما سانتى فقد كانت أيقونة يحيي فى البيضاء ، فما كان اختفاؤها من المكان إلا تمهيداً لتلاشيها فى تلابيب الزمان .

٣- لقد كان للعنوان الأثر الأكبر فى توجيه نهاية الرواية ؛ فكانت " قاعة إيوارت " بوصفها مكاناً ؛ مزاراً للراوية ، تتنسم عبقها، حين تجلس فى القاعة الخالية نفسها، وفى مقعدها الأخير ذاته .

٤- لم تذهب الراوية وحدها، بل كان معها صويحباتها، يقتفين الأثر ، يبكين الطلل ، وكأن جيلها بأكمله لم ولن يتخلص من أسر الوافد الغربي الذى حاول (يحيي) التخلص منه ، ونجح فى أن ينظر إلى الآخر بعينيه هو، بل ويصبح هذا الآخر متطوراً ؛ فهو تارة هازمٌ وممثلٌ فى سانتى، وأخرى مهزومٌ كما فى باميلا جراهام " نيويورك ٨٠" وبين هذا وذاك يكون التفاعل بين كليهما فى "فيينا ٦٠".

٥- تمثل الذات الساردة فى مقعد أخير فى قاعة إيوارت رؤية مغايرة لذلك الآخر الذى لم نعد نذهب إليه فى كل الأحيان ، بل أصبح يفد إلينا ؛ متسثمراً لطاقتنا فى الحرص على التميز الثقافى متمثلاً فى A.U.C ، أو مستغلاً ولعنا باستهلاك كل ما هو قادم من بلاد الآخر ، وإن لم يكن لنا به حاجة.

٦- يعد انتهاء مقعد أخير بالجمل نفسها التى انتهت بها البيضاء جزءاً من قيمة الاسترجاع التى أولاها د. إدريس الأهمية التي جعلته ينصّب نفسه راوياً لقارئه ، تماماً كما فعلت (مى) ؛ فالاسترجاع فيه راحة للنفس اللاهثة ، الظامئة ، فهو ليس للتخلص بقدر ما هو تطهير من الآلام التى لاقتها النفس فى تجربتها مع الآخر الغربي.

٧- إن الجامعة الأمريكية بالقاهرة، تلك اللافتة التى تزهى بها الراوية فى مقعد أخير هى التى تذكرنا بزهو البطل فى البيضاء بتعلم سانتى للغة الشرق، اللغة العربية ؛ فالمفارقة هنا بين الجامعة الأمريكية (الغرب) بالقاهرة (الشرق) هى ذاتها التى عقدها د. إدريس بين سانتى واللغة العربية.

٨- يبدو المقعد الأخير وكأنه مقصود به الشرق ، ممثلاً في محاولة لحاقه بركب الغرب الممثل فى الجامعة الأمريكية ، بقاعاتها، بوصفها رمزاً لتلك القوة المهيمنة فكرياً وثقافيا .

وهكذا فقد أثرى العنوان ، بوصفه فضاءً مكانياً ، تجربة الساردة فى إطار تماسّها مع النموذج الروائى الخاص بالتواصل الحضارى ، فى تطوره الذى أوفد إلينا العديد من الصراعات؛ ما بين قيم جديدة واردة من الآخر الغربي ، ومفاهيم عالمية لم تعد تنتظر ذهابنا إليها ، بل أصبحت تلاحقنا .

فمنذ أن ألحقنا الآخر الغربي بركبه ونحن تملأ أسماعنا مفردات عديدة ؛ فهذا الانفتاح على الآخر قد مسَّ شغاف قلوبنا بدلالته هو ، بوصفه المرسل ونحن المستقبل لهذه الدلالات ، مصحوبا بالمتغيرات الاجتماعية والثقافية التى يموج بها المجتمع فى فترات تاريخه المتنوعة.

الهوامش والتعليقات

١- الأعمال الكاملة – البيضاء - دار الشروق - ١٩٨٧ - ص ٣٤٨.

٢- مقعد أخير فى قاعة إيوارت – دار شرقيات- ٢٠٠٥ - ص ٢٥٣.

٣- تشير د.يمنى العيد إلى بنية العمل السردى من حيث هو حكاية ، ومن حيث هو خطاب.

ففيما يتعلق بالحكاية تشير إليه بقولها : " بمعنى أنه يثير واقعة ، أى حدث وقع وأحداث وقعت ، وبالتالى يفترض أشخاصاً يفعلون الأحداث ويختلطون ، بصورهم المروية ، مع الحياة الواقعية. ".

إذاً ، فدراسة العمل السردى من حيث هو حكاية تعنى :

أولاً : ترابط الأفعال وفق منطق خاص بها

ثانياً : الحوافز التى تتحكم بمنطق هذا الترابط .

ثالثاً : الشخصيات والعلاقات فيما بينها. راجع : تقنيات السرد الروائي – د. يمنى العيد – دار الفارابى – بيروت – لبنان سنة ١٩٩٠ - ص ٢٧.

أما فيما يتعلق ببنية العمل السردي من حيث هو خطاب ؛ فهو ما تشير إليه د. يمنى العيد بمقولة : من يروي ؟ وكيف يروي ؟ راجع : السابق- ص ٦٨.

٤- قاموس المصطلحات السردية ترجمة السيد إمام – دار ميريت القاهرة ٢٠٠٣- ص ٩٨ – وراجع أيضا : تقنيات السرد الروائي - ص ٥٣.

٥- راجع : الرحلة إلى الغرب فى الرواية العربية – د/ عصام بهى – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩١ – ص ١٣، ١٤ .

ويتنـاول المؤلـف روايـات الصـراع الحضـارى فـى تطورهـا وموقفهـا مـن الحضارة الغربية ؛ بداية من أديب ١٩٣٥ ، عصفور من الشرق ١٩٣٨ ، قنديل أم هاشم ١٩٤٤ ، الحى اللاتيني ١٩٥٤ ، موسم الهجرة إلـى الشـمال ١٩٦٦.

وراجع أيضاً : الصـراع الحضـارى فـى الروايـة العربيـة – د. عبد الفتـاح عثمان – دار العدالة – القاهرة سنة ١٩٩٠ – ص ١٠٣.

٦- زمن الرواية – دار المدى – دمشق – سوريا سنة ١٩٩٩ ص ٥٢، ٥٣.

٧- " البيضـاء- ص ١٣.

٨- السابق - ص ١١.

٩- مقعد أخير فى قاعة إيوارت - ص ٧٠.

١٠- البيضـاء – ص ٩١، ٩٢.

١١- مقعد أخير فى قاعة إيوارت - ص ٤١.

١٢- السابق - ص ٢٧.

١٣- البيضاء - ص ٢٦١ ، ٢٦٢ .

١٤- مقعد أخير فى قاعة إيوارت - ص ٤٩.

١٥- راجع : روايات يوسف إدريس – دراسة بنيوية – د. نوال زين الدين – دار قباء – القاهرة سنة ٢٠٠٣ - ص ٢٤٥.

١٦- سرد التكوين – د. سيد قطب – دار الهانى – القاهرة سنة ٢٠٠٦ - ص ٨٠.

١٧- لسـانيات الـنص – محمـد خطـابي – المركـز الثقـافى العربـي – الـدار البيضاء – المغرب ١٩٩١ - ص ٦٠.

١٨- الفن الروائي – ديفيد لودج – ترجمة ماهر البطوطي – المجلس الأعلى للثقافة – العدد ٢٨٨ سنة ٢٠٠٢- ص ٢١٨.

١٩- مقدمة البيضاء - ص ٥.

٢٠- الخطاب الروائي – ميخائيل باختين – دار الفكر – القاهرة – باريس سنة ١٩٨٧ – ترجمة محمد برادة - ص ١٠٢.

٢١- بيير شارتيه – مدخل الى نظريات الرواية – ترجمة عبد الكبير الشرقاوي – دار توبقال – الدار البيضاء – المغرب سنة ١٩٩٣ – ص ٩٥.

٢٢- اليوم الثقافي .www. Alyaum.com. sa/issue/page php إذاً ، فقد كانت مي واحدة من طلاب الجامعة الأمريكية ؛ فعايشت مع زملائها عشرات القصص، وسجلتها بوعي جمالي يقظ." www.alsharq.com.

٢٣- سرد التكوين – ص ٨٠.

٢٤- البيضاء – ص ٣٤٧.

٢٥- الفن الروائي – ديفيد لودج ص ٢٥٠ – قاموس السرديات(النهاية .(End

٢٦- خاتمة مقعد أخير فى قاعة إيوارات - ص ٢٥٢.

٢٧- راجع : خاتمة نيويورك ٨٠ - ص٥٨ .

وإذا كان الموقف يبدو مغايراً فى (فيينا ٦٠) ، لكنه يتحد فى تلك النظرة التى تجعل الشرقى يتعامل مع الغربي بترقب، وتوجس.

فعلى الرغم من أن " الأمير الشرقى " ممثلاً فى بطل الرواية كان حلماً لتلك " الأوربية ذات الشخصية ، والحضارة "، وعلى الرغم من الانبهار

الذى جاء من جانبهما معاً ، لكنهما لم يريا سوى الغائب الحاضر الذى يمثل حضارته ؛ فهو قد رأى فيها زوجته التى تقبع فى انتظاره بصحبة طفلتهما فى مصر ، وهى رأت فيه زوجها الغائب.

ولم يكن الأمير الشرقى الأسمر الذى طالما داعب خيال هذه الأوربية سوى مردود طبيعى لامرأة الأحلام الأوروبية لذلك الشرقى .راجع الأعمال الكاملة – فيينا ٦٠ ص ١١١.

٢٨- مقعد أخير فى قاعة إيوارت - ص ٧٢.

٢٩- بنية الشكل الروائى – حسن بحراوى – المركز الثقافى العربي – بيروت – لبنان – الدار البيضاء – المغرب سنة ١٩٩٠ - ص ٢٩.

وراجع أيضاً : الفضاء الروائى – محمد عزام – دار الحوار اللاذقية – سوريا سنة ١٩٩٦ ص ١١١.

٣٠- راجع : تقنيات السرد الروائى - ص ٢٧.

٣١- مقعد أخير فى قاعة إيوارت - ص ٢٤٨.

٣٢- السابق - ص ٢٤٣.

٣٣- السابق - ص ١٣.

٣٤- راجع : فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب – د. يمني العيد – دار الفارابي – بيروت لبنان ١٩٩٨ - ص ١١٥.

٣٥- راجع : يوسف إدريس والفن القصصي – د. عبد الحميد عبد العظيم القط – دار المعارف سنة ١٩٨٠ - ص ٣٠ .

٣٦- راجع : فن الرواية - ص ١٠٩.

٣٧- قاعة إيوارت - ص ٢٩.

٣٨- السابق - ص ٨٤ .

٣٩- قاموس السرديات - ص ١٨٢.

٤٠- راجع : بنية النص السردى – د. حميد لحمدانى – المركز الثقافى العربي – بيروت – لبنان سنة ١٩٩١ - ص ٦٤.

٤١- المصطلحات الأدبية الحديثة – د. محمد عنانى – لونجمان للنشر – ١٩٩٧- النقد الأدبي النسائى Feminstli Terary Criticism – وراجع فى موقف بعض الأديبات من تلك القضية www.diwanalaraf.com وتحت عنوان مصير الكتابة النسائية والذات الأنثوية المتمردة راجع: www.katalarafia.com/Booh Details

٤٢- السابق - ص ٥٢.

٤٣- مقعد أخير فى قاعة إيوارت – ص ٢٥١، ٢٥٢.

٤٤- فى أدب المرأة : د. سيد قطب – د. عبد المعطى صالح – د. عيسى مرسى سليم– لونجمان للنشر – ٢٠٠٠ - ص ١٤٦ ".

٤٥- راجع: التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن ضيف – عبد الحميد المحادين – مجلة فصول – ديسمبر ١٩٩٣ ص ٨٧. وفيه يري المؤلف أن الفن الرواني هو الفن اللصيق بالزمان والمكان، وأن التداخل الشديد بينهما جعلهما مثاراً للجدل، بينما يطلق العديد من النقاد مصطلح "الفضاء" علي المكان فقط. راجع: هامش ٤٠

٤٦- البيضاء - ص ٢٥٥.

٤٧- مقعد أخير فى قاعة إيوارت - ص ٥٥.

٤٨- التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف - ص ١٠٢ .

هذا فضلاً عما في تيار الوعي من مفارقة؛ فهو يحدث في الرواية ما يسمي: "مفارقة زمن السرد مع زمن القصة." بنية النص السردي - ص ٧٣.

٤٩- مقعد أخير فى قاعة إيوارت - ص ١٢

٥٠- قاموس السرديات - ص ١٦.

٥١- مقعد أخير فى قاعة إيوارت - ص ٥٥.

٥٢- سرد التكوين - ص ٧٧

٥٣- مقعد أخير في قاعة إيوارت - ص ٧٦.

٥٤- راجع مقعد أخير فى قاعة إيوارت - ص ١٠١.

٥٥- "هو سرد يتضمن سرداً آخر، سرد يعمل بوصفه إطاراً لسرد آخر بأن يشكل محيطاً أو خلفية له الذاتية بـ "وعي الزمن" ويتجلي كتابياً علي الصعيد الجمالي والدلالي ."انفتاح النص الروائي – سعيد يقطين – المركز الثقافي العربي – بيروت – لبنان – الدار البيضاء – المغرب سنة ١٩٨٩ - ص ٤٧.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً : المصادر:

- **البيضاء** - الأعمال الكاملة - دار الشروق – ١٩٨٧.
- **فيينا ٦٠** - الأعمال الكاملة - دار الشروق – ١٩٨٧.
- **نيويورك ٨٠** - الأعمال الكاملة - دار الشروق – ١٩٨٧.
- **مقعد أخير في قاعة إيوارت** - دار شرقيات- ٢٠٠٥.

ثانياً : المراجع:

- انفتاح النص الروائي – سعيد يقطين – المركز الثقافي العربي – بيروت – لبنان – الدار البيضاء – المغرب سنة ١٩٨٩.
- بنية الشكل الروائي – حسن بحراوى – المركز الثقافى العربي – بيروت – لبنان – الدار البيضاء – المغرب سنة ١٩٩٠.
- بنية النص السردى – د. حميد لحمدانى – المركز الثقافى العربي – بيروت – لبنان سنة ١٩٩١.
- التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن ضيف – عبد الحميد المحادين – مجلة فصول – ديسمبر ١٩٩٣.
- تقنيات السرد الروائي – د. يمنى العيد – دار الفارابى – بيروت – لبنان سنة ١٩٩٠.
- الخطاب الروائي – ميخائيل باختين – ترجمة محمد برادة – دار الفكر – القاهرة – باريس سنة ١٩٨٧.

- الرحلة إلى الغرب فى الرواية العربية – د. عصام بهى – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩١.
- روايات يوسف إدريس – دراسة بنيوية – د. نوال زين الدين – دار قباء – القاهرة سنة ٢٠٠٣.
- زمن الرواية د. جابر عصفور – دار المدى – دمشق – سوريا سنة ١٩٩٩.
- سرد التكوين – د. سيد قطب – دار الهانى – القاهرة سنة ٢٠٠٦.
- الصراع الحضارى فى الرواية العربية – د. عبد الفتاح عثمان – دار العدالة – القاهرة سنة ١٩٩٠.
- الفضاء الروائى – محمد عزام – دار الحوار للاذقية – سوريا سنة ١٩٩٦.
- الفن الروائي – ديفيد لودج – ترجمة ماهر البطوطى – المجلس الأعلى للثقافة – العدد ٢٨٨ سنة ٢٠٠٢.
- فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب – د. يمني العيد – دار الفارابي – بيروت لبنان ١٩٩٨.
- فى أدب المرأة : د. سيد قطب – د. عبد المعطى صالح – د. عيسى مرسى سليم – لونجمان للنشر – ٢٠٠٠.
- قاموس المصطلحات السردية : جيرالد برنس - ترجمة السيد إمام – دار ميريت القاهرة ٢٠٠٣.
- لسانيات النص – محمد خطابي – المركز الثقافى العربي – الدار البيضاء – المغرب ١٩٩١.

◀ مدخل إلى نظريات الرواية - بيير شارتيه – ترجمة عبد الكبير الشرقاوي – دار توبقال – الدار البيضاء – المغرب سنة ١٩٩٣.

◀ المصطلحات الأدبية الحديثة – د. محمد عناني – لونجمان للنشر – ١٩٩٧.

◀ يوسف إدريس والفن القصصي – د. عبد الحميد عبد العظيم القط – دار المعارف سنة ١٩٨٠.

ثالثاً : المواقع الالكترونية:

◀ www.katalarafia.com/Booh Details

◀ www.diwanalaraf.com

◀ www.alsharq.com

◀ www. Alyaum.com. sa/issue/page php.



الدراما المسرحية
تكشف إشكالية الإرهاب
وتدعو للسلام

د.فاطمة يوسف (*)

مدخل :

منذ العصور القديمة وصور العنف والإرهاب وإشكالياته يدونها التاريخ كأحداث وحقائق وقعت في مجتمعات أوربية بعضها نتيجة حتمية للصراع بين الحكام والنبلاء لاعتلاء العرش، والبعض الآخر تولدت نتيجة ثورات لشعوب تطالب بحقها في الحرية والعدل والبعض الآخر كانت حملات استعمارية لاحتلال أوطان الغير .

ومن ثم عرفت الأجيال السالفة العنف والإرهاب من تلك الأمم الكبرى وتوارثته كقيمة من قيم أجدادهم وآباءهم .. وبعد أن كانت صور الإرهاب ترتكز على نبلاء الأمم، تبدلت صورته المعاصرة إلى صورة أفراد وجماعات متطرفة تسللت إلى الشعوب والدول، وتمركزت في مجاهل حتى لا تتصدى لها الدولة، وأخذت هذه الجماعات الإرهابية لها شكلا بعيدا عن التفاهم أو الحوار، لقد وجهت وسائلها المتفجرة الدموية للشعوب والدول بل ضد العالم

(*) أستاذ النقد الأدبي المسرحي المساعد – كلية التربية النوعية – جامعة بنها

أجمع محاولة فرض أفكارها ومعتقداتها على العالم بأسره بأساليبها اللاإنسانية وضرباتها غير المعلومة زمانا ومكانا .

ومع هذا الواقع المرير الذي فرضته تلك الجماعات بلا حدود أو استثناءات أصبحت تعيش الأمم الكبرى قبل الصغرى في هذا الواقع. وبدأت صيحات المنظمات العالمية تعلو وتدعو إلى تحدي هذا الواقع، واقع العنف والإرهاب بدعوتهم لثقافة السلام بين الشعوب ثقافة التسامح والعدالة والحرية، ثقافة الحوار المتبادل بين الحضارات بعيدا عن الانشقاقات أو التناقضات داخل المجتمعات ذاتها.

لقد علت الدعوة لثقافة السلام بين الشعوب تتضمن في خطابها تنشيط الخطاب الثقافي بينهم، وتبادل الآراء والأفكار من خلال الفكر الواعي والفن والإبداع بتنويعاته، على أن التفعيل الثقافي يتصدى للخطر الذي يهدد واقعنا اليوم، خطر يهدد الأمن والأمان للشعوب من وباء الإرهاب وليد وباء صراع الأمم الكبرى نحو التسلح في العلن والخفاء .

ومع انطلاقة دعوة ثقافة السلام، فإننا في أشد الحاجة للبحث عن الحلول التي تتضمن إجابات لتساؤلات جريئة من أجل تحقيق مستقبل أكثر أمن وأمان – هذه التساؤلات لا تطرح مباشرة ولكنها تطرح من خلال الإبداع الفني والأدبي .

" فالإبداع الفني في أي شكل من أشكاله لا ينبع من الخيال المحض، ولكن إذا كانت الفنون من أرفع أشكال النشاط الإنساني، فهي تنمو في التربة على أقل بروتينيات الحياة اليومية شأنا، وهي تتيح للبشر فرصة تأمل واقعهم وتبادل الرؤى بطرق جديدة. [1]

---

(1) التنوع البشري الخلاق : تقرير اللجنة العالمية للثقافة والتنمية / ترجمة المشروع القومي للترجمة المجلس الأعلي للثقافة. القاهرة ١٩٩٧ ص ٨٥ .

ويعد الفن المسرحي من أهم الفنون التي ترصد الواقع بكل قضاياه وهمومه، وبالخيال يرسم لهذا الواقع شكلا من الأشكال الفنية التي يجذب بها المتلقي. فالفن المسرحي يعد من أهم وسائل الاتصال الجماهيرية الثقافية والترفيهية، والأكثر التصاقا بالمجتمع، ويعد هذا الفن المسرحي من الإبداعات الإنسانية التي تكشف في خطابها وشكلها الفني عن المدى الذي آلت إليه الجماعات الإنسانية من فهمها واستيعابها للكون والعالم والقضايا المحيطة به .

فالفن المسرحي أكثر من غيره من الفنون ارتباطا بالحياة، فهو نشاط إنتاجي جماعي جدلي تتحول فيه الممارسات الإبداعية إلى ممارسة جماعية ومعرفية عبر عمليات الإرسال والاستقبال، فالمسرح هو المكان الذي يجتمع فيه من أجل المتعة والتفكير المشترك لكي نثير ذكرى ما مر بنا، ولكي يتسنى لنا أن نحكم بما هو قادم، ويلعب هذا المسرح دورا أساسيا في حياة الشعوب والقضية الجوهرية لا تدور إلا حول موضوع واحد كيف يمكن للفن والثقافة مساعدة شباب اليوم في إعادة تحديد مواقعهم والعثور على نقاط ارتكاز جديدة في عالمنا المضطرب .

وبالبحث في تاريخ الأمم عن صور العنف وبدايات ظهوره أين ؟ ومتى ؟ كان أهم مرجع للكشف عن هذه القضية هو التشجيع على قراءة التراث الإنساني للدراما المسرحية كمادة حية وصادقة في رصد الواقع وأحداثه ... ومن هنا كانت القراءة لبعض الأعمال الدرامية التاريخية للدراما عبر مر العصور وسيلة فعاله في رصد جذور العنف والإرهاب زمانا ومكانا تطرحها الباحثة للاطلاع عليها من خلال هذا البحث الذي تتبع فيه المنهج التاريخي في رصد إشكالية الإرهاب منذ ظهوره في العالم وذلك في الخطوات التالية :

أولا : مسرحيات تكشف صور التطرف في الغرب .

ثانيا : ثقافة السلام ومناهضة الإرهاب .

ثالثا : الدراما المصرية في مواجهة الإرهاب وذلك من خلال تحليل مسرحيتين (السلام للأطفال – وزهرة والجنزير) .

أولا : مسرحيات تكشف صور التطرف في الغرب

إن الحرب الباردة التي يشنها الغرب ضد العرب والمسلمين تحولت إلى حالة من التوتر بين الإسلام والغرب الذي جعلهم هدفاً للجماعات الإرهابية، فتعالت صيحات الغرب وأمريكا تعارض العرب والمسلمين في أنحاء العالم بدعوى إرهابيين، واكتسحت أجهزة الإعلام عند الغرب فكرة الترويج لسمعة المسلمين والإسلام بدعوى باطلة – وهنا وجب على العرب أن يكون لهم وقفة ضد دعاوى أوروبا ونطالبها بأن تعيد ذاكرة أوراق تاريخها عبر مر العصور في مواجهتهم للفاشيه والبلشفية كما لو أنهم يواجهون وحوشاً أوجدوها هم بأنفسهم، وحوشاً كان لها نصيب من غرس جذور الإرهاب مع غيرها من الموروثات البربرية، والحكام الديكتارتوريين في أوربا .. لو وضعناهم في السياق التاريخي للإرهاب سيشهد العالم بمدى الظلم والظلام الذي عاشته أوربا في العصور الوسطي تحت هيمنة العنف والإرهاب ... بينما العالم الإسلامي كان شعلة المعرفة والثقافة والبحث والتعبير، كل يتمتع به العلماء المسلمون، تلك هي الحقيقة للمجتمع الإسلامي الذي تراجعت هيبته وسلبت حضاراته وثقافاته منذ الحملات الاستعمارية على أوطانه، وتحول منطق الحوار في المجتمع الإسلامي إلى موقع الدفاع عن النفس حين يسمع الآخر وهو يتحدث على سجيته متهمين العرب والمسلمين بالعنف والإرهاب بتعصب شديد .. هذا الاتهام علينا مواجهته ومكافحته من جميع الأجيال ومن جميع الثقافات بالكشف عن أصولية الإرهاب الحقيقية للشباب. وذلك باستدعاء وقائع العنف والإرهاب التي ارتكبتها أوروبا أفرادا وشعوبا وقد كشف مؤلفو الدراما التاريخية حينئذ عن ذلك الواقع الدموي الذي سُجل في روائع الأعمال

المسرحية والتي تعتبر سجلا حافلا حيا لهذه الأمم. بما فيه من أحداث وصراعات وشخصيات واقعية وتحولوا إلى عناصر فنية استغلها كتاب الدراما في تقديمهم وتقديم واقعهم الحافل بالدموية .

فمن يدرس تاريخ المجتمعات محاولا الوصول إلى أعماقهم الفكرية والاجتماعية والسياسية لأي عصر من العصور السالفة، عليه الرجوع إلى قراءة الدراما المسرحية التاريخية، كمادة حية تقدم هذا الواقع بكل فعالياته الثقافية والاجتماعية والسياسية بل وسبر أغوار هذه المجتمعات والكشف عن سلبياتها وإيجابياتها، وحين نبحث عن جذور الإرهاب عبر وقائع العصور السالفة سنجد أعمالا درامية تعد مفتاحًا حقيقيًا ونبته أساسية في ظهور الإرهاب وتطور تاريخه عبر العصور القديمة، أو العصور الوسطي التي تضع ظاهرة الإرهاب في سياقها التاريخي .

فإذا كانت ظاهرة الإرهاب التي تعيشها المجتمعات اليوم مبعثها أفراد أو جماعات متطرفة، فالإرهاب قديما كان أفراده علية القوم، أو كما عرف تاريخيا الرعب السياسي من أجل العرش .. وخاصة في العالم الأوروبي الذي جسد لنا في تاريخه السياسي هذا الرعب بصور دموية إرهابية في العصور الوسطي وما بين الحربين العالميتين، وعملت الدراما على تسجيل هذه الصور الإرهابية الدموية الحقيقية التي انتشرت بفعل الديكتاتورية أو العنصرية أو الأطماع الاستعمارية أو الأطماع الشخصية، كل سجلته الدراما المسرحية كمادة حية ترصد تاريخ هذه الظاهرة، وكإنتاج مشارك في التصدي للعنف والإرهاب الذي نبت وتطور في أوربا كما يقر هذه البداية النقاد .

" كان الإرهاب عنصرًا قوياً وفاعلاً في التراجيديا في عصر النهضة، التي تمتد جذورها إلى الرعب المتمثل في عصر " تيودور Tudor " في الدولة البريطانية، وبعدها يأتي الرعب المنظم الذي ظهر مع قيام الثورة الفرنسية ..

ذلك هو الأصل الفكري للرعب المنظم الذي نطلق عليه اليوم " الإرهاب " النبت الحديث للرعب". [٢]

ولأن المسرح تعبير عن الحياة، ولا نستطيع فصلهما، فكلاهما يتداخلان ويتشابكان. فإننا نجد المسرحيات العالمية وخاصة التاريخية التي قدمت على المسرح طيلة القرون الماضية، وتقبلها الحضارة كجزء من تراث عظيم، تكاد تكون كلها تهتم بسلوك رجال غير عاديين، أو نساء غير عاديات في مكانة ذات مسئولية عظيمة، رجال ونساء ذوو أخطاء ونقاط ضعف تراجيدية، وإن كانوا ذوي عقل وقوة يكفيان للغلبة في النضال ضد القوي الشريرة الموجودة داخل نفوسهم وخارجها أيضا، والمادة المعاصرة في أعمال المؤلفين يتصورون فيها مهمتهم كانعكاس خيالي لتجربة ما مر بها هؤلاء الرجال والنساء .

* إنجلترا والعنف السياسي :

من أوائل الكتاب المسرحيين الذين تناولوا أفعال العنف والإرهاب السياسي كان الكاتب " كريستوفر مارلو " عندما قدم مسرحية " تيمورلنك " ١٥٨٧، والتي جسد فيها شخصية الحاكم الهمجي والمغتصب للعرش، إنه لم يولد ملكا ولكنه صار ملكا بالعنف الذي مارسه بلا هواده أو رحمة ولا قدرته الغريزية على السيطرة على أخلاقيات رجال العصابات .

" ليس ثمة شك في أن تيمورلنك هو إرهابي عصري على درجة عالية من الكفاءة يفوق سواه من الملوك والحكام الشرعيين الذين يغتصب مناصبهم، وهم بنفس الدرجة عطشي للدماء ويتسمون بالوحشية والبربرية، ولا يمكن لنا أن نتحدث عن سوء استخدام تيمورلنك للقوة لأن مقدرة الطاغية على الحكم تقاس

---

[٢] الإرهاب والمسرح الحديث : جون أور وآخرون ، ترجمة / أمين الرباط مركز اللغات والترجمة. أكاديمية الفنون القاهرة ١٩٩٦ المقدمة بتصريف

بمدى قدرته على إيقاع الألم الزائد على الحد على أعدائه، إذ إن المعاناة هي الجانب الآخر للقوة ". (٣)

لقد رسم ماريو شخصية " تيمورلنك " من الواقع أو كما برز التاريخ مصمما على امتهان قيمة الإنسان لكي يعلم العالم أنه دون خوف أو عقاب، يتحدى القوانين الإلهية والبشرية، لقد استبدل احترام الخصم الذي يجب أن يتسم بروح الفروسية بالانحطاط والإذلال.

" فنحن نرى إمبراطور الأتراك آنذاك، يحبس في قفص يتغذى على فتات من مائدة الغازي " تيمورلنك" وأحيانا يستدعيه، تيمورلنك ليستخدمه كرسي يضع عليه قدميه كي يعتلي عرشه الذي اغتصبه، هذا هو الامتهان الحقيقي لقيمة الإنسان، ثم يلقي به في جب رطب كئيب أسفل القلعة التي استولي عليها وداخلها يقوم الجلاد بعمله في تعذيب وامتهان الملك التعس الذي يضرب ويعذب حتى الموت ". (٤)

ثم تأتي مسرحية " كريستوفر مارلو " الثانية " أدوار الثاني " ليواصل بها انبهاره بالعنف، ويتمعن بالفحص في آليات الرعب والإرهاب الصرف كأنما هي من وحي قوانين عادية طبيعية، كتلك التي تحكم العالم المادي ففي المسرحية يظهر الملك " أدوار الثاني " الذي كان يتسم بالعنف والإرهاب العاجز والمفروض قسرا على الشعب، هو نفسه الضحية حين يسجن ويعذب حتى الموت .

لقد رسم مارلو شخصية " أدوار الثاني " ضحية صديقة جانستون الذي أعاده أدوار إلى البلاد بعد نفيه إلى خارجها. وقد فعل أدوار هذا ضد رغبة

---

(3) Chiffard leech Christopher Marlawe : Poet for the stage (New York) A.M.S. Press 1986) 170 .

(٤) المسرحية العالمية : تأليف / الأردايس نيكول. ترجمة : عثمان نويه . القاهرة . الدار القومية للتأليف والنشر ١٩٦٦ الجزء الثاني ص ٣٢ ، ٤٣ بتصريف .

الكنيسة ورجال القصر – أما جانستون فقد كان رجلاً قويًا يتسم بالوحشية والاستبداد، ويفكر في السلطة التي يريد أن ينتزعها من الملك، وعندما رفعه الملك أخذ يثأر من كل الذين نفوه، وهنا ثار رجال الكنيسة وقرروا إبعاده من جديد، وعندما عاد إلى البلاد مرة أخرى قتله النبلاء، غير أن قائدهم الخائن " مورتمر " Mortimer ذلك الداهية الطموح الذي لا يرحم شخصية الملك المنهار الضال الذي علته مسحة من جلال الشخصية، ولكن تردده أودى به إلى التهلكة، فقد ظل ممددا في جب كئيب أسفل القلعة يقوده الجلاد بآلته البشعة قضيب حديدي شديد الاحمرار ليعذب به الملك المنهار التعس حتى يذهب إلى حتفه بائسا ". [٥]

إن شخصية الجلاد في مثل هذه الأعمال هي رؤية مستقبلية أو نبوءه بأساليب البوليس السري وابتكاره لأساليب التعذيب في الأزمنة المعاصرة .

إن مسرحيات " كريستوفر ماريو " كانت دافعا لشكسبير أن يقدم لنا مسرحياته التاريخية التي ستزودنا بمادة هائلة عن صور الرعب والإرهاب، أو كما يقول النقاد المحدثون" أن موضوع هذه الأعمال المسرحية مرتبطة ارتباطا وثيقا بفلسفة أسرة " تيودور " المالكة التي تجلت في عصرها العنف والإرهاب ". [٦]

قدم شكسبير عن هذه الأسرة المالكة الثالوث المسرحي التي صور من خلالهم جذور الإرهاب المرتبطة بالأسر الحاكمة، والتي نشبت بين فصائل النبلاء حتى يشيع الفساد في العلاقات الاجتماعية كما ظهر في مسرحية (هنري السادس) التي قدمها شكسبير في ١٥٩٢ .

---

[٥] المرجع السابق ص ٣٥

[٦] المرجع السابق ص ٣٦

" تلك المسرحية التي رفضها النقاد المسرحيون لما تجسد فيها من أعمال فجة ودموية، ولم يطور شكسبير الشخصيات بقدر كاف بعد تجربة ارتكاب الجرائم البشعة والفظائع في منتصف القرن العشرين باعتبارها مسرحية ترسم خريطة لمنظور الإرهاب في المسرح السياسي وسيرته الحتمية ". [٧]

كما يرى بعض النقاد " أن ما برز من سلوكيات هنري السادس الفاضحة لشخصيته والتي أحاطها الخداع والاحتيال، وهذا يتضح من أوامره الساخرة الدموية بقتل أسرى الحرب، فتظهر هذه الشخصية كقاتل بلا رحمة. " أنه قاتل لا يخالجه أدني خوف، يلعب دور البطل القومي بصورة شديدة السخرية . [٨]

لقد رأى النقاد أن شكسبير في مسرحياته التاريخية لم يستطع أن يتصور الأسر الحاكمة أو رجال السياسة ليس بالإرهابيين فكثيرا ما يضفي على صور هؤلاء الحكام ما يستحقونه من مديح نغمات باردة تحتية من الإرهاب .

فإذا كانت هذه النغمات الصورة الإرهابية " لهنري السادس " فإننا نجد الصورة الثانية "لريتشارد الثالث ١٥٩٣ " في هذه المسرحية " نجد شكسبير يرتكز على شخصية رجل واحد وإبراز هذه الشخصية ببعدها الشيطاني وإبراز شروره ودناءته مما يؤدي به إلى تحطيم ثقته بنفسه ويسحقه في النهاية. [٩]

لقد كان " ريتشارد الثالث " يبعث بعدد من أصدقائه وأعدائه إلى المشنقة ليخلق جوا من الخوف والريبة من خلال الحكايات والشائعات كما يحرض الأخ ضد أخيه، وطائفة ضد أخرى، وبهذه الكيفية يدفع ريتشارد بالملك أدوار

---

[٧] الإرهاب والمسرح الحديث : مرجع سابق ص ٦

(8) Gerald Could, Trony and Satire in Henry VI in Shakespeare : Henry VI : A Casebook (Neshiville : Hurara 1970) 81

[٩] المسرحية العالمية الجزء الثاني : مرجع سابق ص ٣٧

الثاني إلى السجن ثم يأمر بقتله سرا، ثم يتحلى بكل الحيل الوصولية النفعية لإقناع عمدة لندن ومواطنيه بقبوله ملكا شرعيا .

" لقد أجاد " ريتشارد الثالث " الحيل من أجل اعتلاء العرش والاستعانة بكل الأساليب العصرية الإرهابية في مجال العنف السياسي، وإثارة الغوغاء والدعاية العدائية المضادة، ومن تلك الأساليب تلطيخ سمعة المنافسين، والاتهامات الملفقة، وإزاحة الخصوم، والوعود الكاذبة، واتهام الموتى في قبورهم، وأحكام الإعدام التي تصدر قبل المحاكمة وتنظيم المظاهرات وغرس الحماس بطريقة منظمة، وإثارة الأزمات وافتعالها وإعلان حالة الطوارئ مفتعلة ومن ضمن هذه الأساليب التظاهر بالتقوى والورع". (١٠)

إن الأحداث في مسرحيتي " هنري وريتشارد " تتحرك فيهما تدريجيا ثم لا تلبث أن تتحرك بسرعة ووحشية من نظام الفروسية القديم إلى نظام حديث شريعته الوحيدة هي الرعب السائد، ويضيع في دوامة الرعب والعنف مغزى ودلالة الحق القانوني والأخلاقي من أجل اعتلاء العرش، ومن الأمور ذات الخطر المحوري ما يصنعه الإرهاب بإفساد العلاقات الاجتماعية كما هو في " هنري السادس وريتشارد" الزوج والزوجة، الأخ وأخوه ، الأب والابن .. كل منهما يقف ضد الآخر، ومع مقتل المستشار الذي يجسد السلطة القانونية التي تنهار بعد مقتله وتنطلق قوى الإرهاب المتنافسة من عقالها .

إن شكسبير في أعماله المسرحية التاريخية يعرض العنف الناجم عن أنه نتاج مباشر وصورة عاكسة لإرهاب الدولة. ومن ثم يصبح تمرد الغوغاء عند إقامتهم لمدينتهم الفاضلة مثارا للسخرية والتهكم، وخلق حكومة جديدة تسير على غرار الحكومة القديمة في أسلوب عملها. ومع انتشار مفاسد النظام

---

(10) Elia Halevy, The Era of Tyrant mies Trans R.K. Webb (New York) New York University 1966) 266 .

وتدهوره، أخذ العمال موقفا ضد المجتمع ومفاسده، ولكي يقضوا على المظالم والمفاسد كان لابد من تدمير سلطة القانون والنظام، وذلك نتيجة طبيعية لانحراف العدالة عن المجتمع .

ومن ثم انطلقت ثورة جاك كيد Jack Cade مع العمال تحت شعار " نحن الشعب والموت لمن يخالفنا " وسارت جماعات جاك كيد على نهج الحكام يقلدونهم في نشر الإرهاب بين مواطنيهم سكان لندن، يقتلون الناس بصورة عشوائية وهم في حالة تمرد على السلطة .. فقد قرر جاك كيد وأتباعه قلب كل شيء إلى نقيضه، أن يقتلوا القضاة، ويدمرون الكتب ويجعلون من معرفة القراءة والكتابة جريمة لقد أصبح القضاة عمالا، والعمال قضاه .. فقد سعى جاك كيد إلى إلغاء الفوارق الاجتماعية بين الناس. والقضاء على سلطة القانون والنظام. كان تمرد يسير على نهج نبلائهم، ولكن بأسلوب فوضوي. ووضع جاك كيد شعاره الإرهابي "اقتل واهدم " يضاهي ما أدركه " ريتشارد " بدقة عند اعتلائه العرش حيث يقول : " الأمراء يقتلون الناس ". [١١]

إن مبدأ جاك كيد القاتل " نحن نحترم النظام عندما نكون خارج هذا النظام تماما، يصف بدقة حالة اتباعه التي تتسم بالفوضى، وكذلك صراعات الأسر الحاكمة، وخياناتهم وتحويل ولاءاتهم من شخص إلى آخر، إن الفظائع التي ترتكبها الغوغاء في ثورتها يوازيها ويقابلها على الجانب الآخر ما تمارسه الطبقة الحاكمة من انتهاك حرمة الجثث وقتل الأطفال من أجل الانتقام وإذلال وتعذيب الأسري. [١٢]

إن جاك كيد بهذه الشعارات والمبادئ الفوضوية في عصره قد وضع أمامنا صورة واقعية معاصرة لما يحدث من فظائع عنف وإرهاب تعيش فيه شعوب

---

[١١] الإرهاب والمسرح الحديث ص ٨ مرجع سابق .

[١٢] المرجع السابق ص ٨ .

عربية اليوم، مغلوبة على أمرها من وطأة محتل جديد في ثوب جديد يدعي الديمقراطية والحرية، بينما يمارس على هذه الشعوب العنف والإرهاب، وبالتالي انقلب الحال داخل هذه البلدان وسارت شعارات "اقتل واهدم" هي مبدأ ثورتهم ضد هؤلاء المغتصبين .

فإن كان القتل في عصر جاك كيد هو فصل الرأس عن الجسد وتعليقها على حربه ليعبر عن الانتصار لهم، فإن إرهابي اليوم ابتكروا العنف والإرهاب بالمتفجرات في كل مكان وفي أي زمان يختاره هو، " لقد اعتبر التاريخ عنف القتل في عصر جاك كيد صورة إرهابية ناتجة عن تقليد نهج النبلاء في قتلهم للابرياء أو السياسيين منذ عصر أسرة تيودور الحاكمة في العصر الاليزابيثي .

إننا هنا نستعرض عينة من الدراما التاريخية التي تدور حول العنف والهمجية في أوربا، يرسم من خلال مضامين هذه الأعمال مدى القسوة والعنف من الحكام أو الثورات الشعبية التي مروا بها عبر مر العصور .

ويصف "توماس مورى فن السياسة " بأنه لعبة الملوك التي يمثلونها على خشبة المقصلة في معظم الأحيان، وعلى تلك المفصلة يلقي العالم الإنساني أو رجل الدولة حتفه في النهاية باعتباره ضحية من ضحايا الإرهاب) (١٣)

إن ما سبق تقديمه من النماذج السابقة من الدراما المسرحية التاريخية في إنجلترا هي بعض منها كنماذج تتعرض لإرهاب الدولة، محاولا مؤلفيها كل من " مارلو أو شكسبير" أن يبرزا نظرتهما لأولئك الحكام الإرهابيين بمزيج من الفزع والرعب والرهبة لما اتصفوا به بأنهم نبلاء بلا هوادة أو رحمة لديهم ومن ثورات دامية كرد فعل للظلم والواقع على الشعوب.

---

(١٣) الإرهاب والمسرح ص ١٠ .

هذه الأعمال الدرامية التي امتلأت بالأحداث الدموية عند تقديمها على خشبة المسرح كان المخرجون يستبعدون المشاهد الدموية حرصا على مشاعر الجمهور .. ومن ثم كانوا يروون الحدث أو يشار إليه .. بينما استغلت السينما هذه الأحداث الدموية في أفلام عالمية نالت إعجاب الجماهير، مازالت تعرض حتى يومنا هذا وشاهدة على هذه العصور السالفة .

* فرنسا والثورة الدموية :

بدأت طقوس الرعب والإرهاب في فرنسا تظهر مع بدايات الثورة الفرنسية، تلك الثورة التي عرفت بأنها ثورة دموية إرهابية عصرية لها سلطتها المركزية، لقد حدثت هذه الثورة الشعبية معني الرعب والإرهاب، وأعطت هذا المصطلح مغزاه العصري وصاغت كل المفاهيم المستقبلية الخاصة به .

لقد كان الرعب والإرهاب مع قيام هذه الثورة هو الأداة التي يمارسها الشعب بكل إرادة وسيادة حينئذ، فقد استولت العناصر الشعبية على الثورة التي أقامت نظامها على أساس أيديولوجي زائف ينتصر العنف فيه على أي فكر عقلاني أو إنساني .. لقد اخترعوا مقصلة لعقوبة الإعدام نصف أتوماتيكية لتنزل العقوبة بإنسانية وبلا ألم هذا في عقيدتهم، مما جعل القتل عملية آلية والجلاد فني يقوم بتشغيل آلة القتل .

لقد أصبح القتل في شوارع فرنسا مشروعا عاما شارك فيه جميع المواطنين ضد النبلاء والطبقات الارستقراطية، إنه مهرجان الدم الذي أطلق فيه العنان للأحقاد والمظالم التي تمر عليها قرون طويلة .. وتحول العنف والإرهاب حينئذ حفلة مجون ضخمة كؤوسه دماء الضحايا

وفي ١٧٩٤ ظهرت ردود أفعال ضد هذه الأيديولوجية المتطرفة في ثورتها الدموية، وكان لابد من التصدي لها من خلال رجال الشرطة الذين

انتقل على أيديهم أساليب الإرهاب لهؤلاء الثوريين فتراجعت أحكام المقصلة التي أصبحت رمزا في الثقافة الشعبية في فرنسا على جميع المستويات .

ولم يكن للمسرح أن يترك هذه الثورة دون تناولها دراميا، فقد ظهر أول عمل درامي في أوربا يتناول الثورة الفرنسية من تأليف " بوشنر Buchner " وهو." موت دانتون " ١٨٣٥ الذي اعتقل سياسيا وهدد بالقتل، وتصور هذه المسرحية الجو الذي يشبه الكابوس المشوب بالقلق والخوف الشديد الذي يصاحب الإرهاب وإحساس الشخصية المحورية بالعجز والعزلة التي تجرف كل الشخصيات. ففي هذا العمل الدرامي تستلم الفردية لإرادة اجتماعية واحدة يمكن أن تخدم المجتمع ككل، إن المؤلف في هذا العمل الدرامي يصل بدافع الإحساس بالعجز والإحباط إلى نتيجة مؤداها أنه إذا كان ثمة شيء يفيد وله جدوى في عصرنا هذا فلاشك أنه العنف". [١٤]

لقد فقد المؤلف " بوشنر " شأنه شأن بطله " دانتون " الإيمان بقوة العمل الثوري وقدرته على إحداث تغيير جوهري يحملنا إلى مدينة الأحلام، ولكنه يستسلم في وجه تلك القوى اللامنطقية التي انطلقت من عقالها، لقد وصل إلى طريق مسدود لا يساوي " .

إن المؤلف في وصوله إلى هذا الطريق المسدود في مسرحيته يعتبر وسيلة للتعبير هو جوهر المعني بصورة طبيعية وصورة رمزية للجو الذي تدور فيه الأحداث أو واقعية هذا المجتمع وما ينسجه من أحداث ترسم ملامح الطريق المسدود في المسرحية التي تظهره بصورة منطوقة ومحسوسة، فهذا المجتمع الثوري المخيف والمرعب والذي يلحقه الدمار قد يخلو تماما من الأمل، إنها إدانة للإنسان في هذا العالم المخيف في هذه اللحظة الراهنة. فالإنسان في عصر من العصور هو خلاصة الأفعال الحاضرة .

---

[14] Uniliam, C. Reeve , Gearg Buchner (New York) Ungar 1979 .

*** روسيا وقبضة ستالين الحديدية :**

مع بدايات القرن العشرين ونشوب الثورة الإرهابية في روسيا على يد لينين ثم ستالين وما فرضه من أحكام ديكتاتورية حتى لقب بالحاكم الإرهابي .

فمجال الإرهاب ومظاهره المتعددة تلك المظاهر التي في صراعاتها العنيفة بهرت الكتاب والمثقفون فجعلوا منها بؤرة اهتمام في مؤلفاتهم الدرامية (١٥) .

"إن التفاعل بين رجال الثقافة والدولة الإرهابية في فترة ما بين الحربين أمر بالغ التعقيد ومتغير بحيث لا يمكن اختزاله في صيغة واحدة، وقد أوضحت " هاناه ارندت "هذا التفاعل في كتابها" جذور النظم الشمولية " وفيه علقت على آراء هتلر وستالين في الفن واضطهادهم للفنانين ". (١٦)

إن الحرب الأهلية في روسيا ١٩٢٠ كانت تهدد النظام البلشيفي وآثارت الرعب والإرهاب بمبررات عديدة أهمها " إما أن تحطم الأعداء وإما أن تتحطم أنت " إن هذه الثورة البلشفية تذكرنا تاريخيا بالثورة الفرنسية الدموية التي حفلت بمهرجانات دموية شعبية أقامتها أمام أداة القتل (المقصلة)، بينما الثورة البلشفية وإرهابها الدموي الذي كان يتم سرا، أي أن القتل كان يتم سرا في البدرومات دون دفاع المتهم عن نفسه .

إن نجاح الثورة البلشفية في روسيا كان متوقفا على السلطة الديكتاتورية والرعب الأحمر. بعيدا عن العاطفة والكرم مع الأعداء مما أدى إلى ذبح الآلاف في " الأسبوع الدموي" من شهر مايو دونما هوادة ولا رحمة بأعداء الكوميون (أفراد الثورة العمالية) .

---

(١٥) الإرهاب والمسرح ص ١٣

(16) The Origins of Totalilarianism (Cleve Land Meridian 1967) 355.

وقد قال " تروتسكي " عن الرعب والإرهاب الذي مارسه السوفيت أثناء الحرب الأهلية " إننا نثأر وننتقم لفشل الكوميون الذيم لم يتحلوا بالقسوة الكافية في فرض الرعب وسحق أعداء الثورة .

ومن أهم المسرحيات التي عبرت عن هذه المرحلة وتناولت الدفاع عن قضية الشيوعية مسرحية بريخت " أيام الكوميون " ١٩٤٨ " فقد رسم شخصياته في المسرحية تتسم بالوعي الشديد بالحاجة إلى مقاومة الفشل. " فاتخذت المسرحية منحى إيجابيا والخيارات المطروحة أمام شخصياته إما المقاومة وإما الدمار، إن حرق المقصلة رمز الإرهاب علنا والفشل في الاستيلاء على بنك يعد أمرا انتحاريا. وجعل من الشخصية المحورية شخصية تتحدث باسم المقاومة تعبر عن الأيديولوجية الصحيحة بلا ألوان : الرعب لا يواجه إلا بالرعب وإذا لم تظلمون فسوف تظلموا وإذا لم تسحقوا الأعداء فسوف يكون مصيركم هو أن يسحقوكم هم ... إني إلتمس السماح لي باستخدام الإرهاب لمحاربة الإرهاب ". (١٧)

هذا التطرف المخيف في الدفاع عن ثورته أو مجتمعه كنوع من فعل مضاد ضد إرهاب الدولة هو نوع من الفناء الأعمي لأناس كثيرين، إن مثل هذا التطرف من قاتله يظن أنه يولد لمجتمعه السلام، فأي سلام أو حياة تولد وسط الدماء، فأي عنف هذا الذي يتستر وراء مثل ومبادئ ثورية نبيلة وشعارات مؤثرة .

إن النماذج التي تعرفنا عليها من خلال بعض الأعمال المسرحية التي ترصد صور العنف والإرهاب الدموي التي كانت أحد طرفي الصراع ومعارضي هذا الصراع، في عصر النهضة والعصور الوسطي فقد، وكان

---

(17) The Days of the communes Trans Chins Bochr and Armo Reinfrank (London Eyre Methuen 1978) 74 .

الفن الدرامي يضع في اعتباره تمثيل هذا التاريخ بصورة حقيقية مع المحافظة على القيم الجمالية، فمن المعروف أن المسرح يقدم حياة الإنسان في الكون مما جعل من هذا المسرح عاملاً من العوامل التي تؤدي لتفهم التاريخ، ففي العصور المتقدمة قد تبدل شكلا، فقد أصبح العنف وإرهاب الدولة على المجتمع الصامت. فهذا المجتمع يتعرض لخطر أكيد عن جراء القمع كنتيجة لطبيعته الجماعية والعامة ..

وفي زمن ما بين الحربين ظهرت مسرحية " دكتور نوك " ١٩٢٣ للكاتب " جولز رومينز " وتعد هذه المسرحية من أهم ما قدم من مسرحيات تعبر عن إرهاب الدولة، ولكن في صورة جديدة، فقد اعتنق مؤلف المسرحية فكرة إرادة فرد واحد على المجموع، فقد كان مبهورا بفكرة الحاكم الديكتاتوري، وقد اعتبر النقاد أن مسرحية دكتور نوك التي ظهرت ما بين الحربين العالميتين تتنبأ بالكثير مما يمكن أن يحدث مستقبلا، وهذا العمل موجه إلى الدول الرأسمالية والاشتراكية وكيفية السيطرة على كل فرد من أفراد المجتمع .

ففي مسرحية " دكتور نوك " من خلال تملكه زمام أساليب الدعاية العصرية والتربية العقائدية من إرهاب مجتمع بأسره وجعله خاضعا لإرادته، وهو يفعل كل ما يستطيع لصالح مرضاه بأن يجعلهم يدركون أن الإنسان الصحيح هو في الحقيقة إنسان مريض، ولكنه لا يدرك إنه مريض، لقد تمكن دكتور نوك بإرهابه الطبي خلق مجتمعا عصريا منظما ". [١٨]

إن فكرة العنف والجلاد ظلت تشغل ذهن الكتاب والمثقفين وتوالت أعمالا التي تتناولها من حين لأخر فقد ظهرت مسرحية " الجلاد " في ١٩٣٣ لكاتب المسرحي "باليجركفت Parlager kviat" التي تناول فيها شخصية الجلاد عبر

---

[١٨] الإرهاب والمسرح ص ٢٤ .

العصور وما يحيط به من رهبة وخوف، أنه يرمز إليه بمعبود الجماهير المنومة مغناطيسيا ".[١٩]

الأدب الملتزم والنظرة التشاؤمية :

في نهايات الحرب العالمية الثانية وظهور الفكر الوجودي الذي ظهر على يد بول سارتر ١٩٤٧ وآثار من خلالها قضية الأدب الملتزم الذي يفرض على الأديب وضع إبداعه في خدمة مجتمعه ووطنه، وعرف الكتابة بأنها اتخاذ موقف سياسي إزاء العالم، وبأنها عمل نضالي يساهم به الأديب في صنع التاريخ .

وفي هذه الفترة ظهرت أهم أعمال سارتر المسرحية " الأبواب المغلقة " التي قدم فيها كيف يبدو الإنسان جلادًا للآخرين، وشخصية أنيسيس التي لا تقنع إلا بإيلام الآخرين .. والبعض يرى أنها نظرة تشاؤمية لسارتر في علاقة الإنسان بالآخرين، إلا أن مسرحه قد ولد في عصر المقاومة الشعبية وما تبع ذلك من وحشيه استعمارية وألوان الخيانة بين الفرنسيين أنفسهم، مما جعل مسرح سارتر يستنشق هواء الحرب والقتل والتعذيب، ويفوح بجميع حروب الإذلال التي توجه روح الإنسان وجسده وسعادته .

كما تظهر مسرحية البير كامي " الحصار " والتي تناول فيها نقد للمساوئ المشتركة بين النظامين الفاشي والشيوعي، والتي يخلص فيها أن الإنسان إما أن يعدل عن الرغبة في حياة كريمة مفضلا الاستسلام إلى اليأس، وهي تجنح إلى العدمية التي آمن بها كامي والتي تدعو إلى الإيمان بلا شيء سوى العمل والحركة الدائبة حول سحق الأعداء الجدد " وقد كان هذا المبدأ إنتاج آلية الغزو والقمع التي وجدها كامي في إرهاب دولة هتلر .

---

[١٩] المرجع السابق ص ٢٥ .

ويوضح ارنست فيشر في كتابه ضرورة الفن مذهب العدمية قائلا : " أن العدمية ليست مجرد إبراز البشاعة والقسوة والعنف، فهذه مهمة سهلة للغاية يستطيع أن يؤديها أي شخص على قدر من الوعي والإدراك السليم، ولكن الأديب العدمي هو الذي يخترق الطبقات المتكلسة للبشاعة والقسوة والعنف كي يفسح أو يشق الطريق لإرهاصات الميلاد الجديدة". [٢٠]

إن التزام الأديب باتخاذ موقف إزاء ما يحدث يتخلله رؤية ما تفتح نوافذ الميلاد الجديد للمجتمعات المتضررة من العنف والقسوة الإرهابية وخاصة المجتمعات المعاصرة التي تزداد فيها حدة العبث واللامعقول كسمة سائدة تميز العلاقات في هذا العصر، " ففي ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى استخدم المحللون النفسيون تعبير " مزق نفسيا " لوصف الحالة التي وصل إليها المجتمع الألماني في ذلك الوقت، والتي كان من سماتها فقدان إرادة الحياة وفقدان الأمل، وفقدان الهوية في مجتمع أصبح الفرد فيه جزءا من الآلة الحربية التي صارت تهدد الحياة في مثل هذا المجتمع الممزق نفسيا ". [٢١]

وأصبحت الصورة السائدة في غالبية المسرحيات المعاصرة تدور داخل المستشفيات أو المصحات العقلية أو السجون مصورة إرهاب المؤسسة إلى تصوير حالة التأزم الاجتماعي والروحي، تلك المؤسسة الإرهابية هي رمز المجتمع والإنسان داخل هذه المؤسسة يحاول الكاتب أن يبرز حالة التأزم داخل الروح الإنسانية داخل مواقف مختلفة إلا أنها في النهاية تصل إلى الطريق المسدود. فهذه المؤسسات التي تقضي على أي معني من معاني الأمل نحو تحقيق الذات .

---

[٢٠] ضرورة الفن : ارفست فيشر. ترجم : ميشال سليمان. بيروت دار الحقيقة للنشر ص ١٠٦ ، ١١٠ بتصريف .

[٢١] المسرح المعارض : بيتر أيدين. ترجمة : حامد أحمد غانم . مركز إصدارات المهرجان القاهرة التجريبي. الدورة ١٩٩٦/٨ ص ١٦

وتعتبر مسرحية " ماراصاد " لبيتر فايس من المسرحيات المعاصرة التي يبرز من خلالها الإحساس بالوحدة النفسية وذلك من خلال مجتمع حقيقي يشعر بالكبت (داخل المصحة العقلية) وهذه المسرحية تنقل أدق التفاصيل للحياة داخل هذه المؤسسة التي كانت مفاجأة تامة للجمهور فشخصيات مارا وصاد من الشخصيات الديالكتيكية، يدور الصراع فيها بين العقل والمادة، فكلما استعد مارا أو صاد لإلقاء بعض الجمل التي تحمل موقفا فلسفيا تنفتح أبواب جهنم فتظهر الشخصيات حالات من الجنون والجلجلة، وقد يتحول أحيانا إلى مواجهة جسيمة بين المرضى وبين الحراس، ويقوم بيتر فايس بوضع نهاية للمسرحية تعكس التمزق ومن سيفوز في هذه المسرحية .

ويشير بيترفايس بهذا الرأي حول مسرحيته : " بأنه استخدام المصحة العقلية عن عمد كعالم مصغر، والمسرحية في صورتها الأولى تجربة شخصية بالنسبة لي، فمن أحد الجوانب اعتقد أنه من غير الممكن تغيير كل شيء في المجتمع، ولا تستطيع أن تغفل شيئا إزاء ذلك، والأمر يشبه الجحيم على أي حال، ومهما تفعل سيتطور الأمر حتى يصبح كارثة وهذه هي وجهة نظر صاد". [٢٢]

إن مسرحية مارات صاد تصور معاناة الإنسان صاحب الفكر أو موقف نابع من خبرة الوجود، فعلى هذا الإنسان أن يعيش معاناته داخل ذلك المكان اللعين الذي يتطلب العزلة والوحدة وتحمل كل أساليب التعذيب الإرهابية .

واليوم ومن واقع حياتنا مازال يمارس هذا التعذيب النفسي للمعتقلين في معتقل جوانتامو ... أليس هذا واقعا حقيقيا نعايش أحداثه وممارسته الإرهابية في تعذيب هؤلاء المعتقلين الذين اعتقلوا واتهموا باتهامات باطلة ولم يدافعوا

---

[٢٢] المسرح في طريق مسدود. كارول روسين. ترجمة : محمد لطفي نوفل. إصدارات المهرجان التجريبي القاهرة . الدورة (١٢) ٢٠٠٠ ص ١٣٧

عن أنفسهم .. وبلا شك سنجد مستقبلا أعمالا درامية تجسد هذا التعذيب النفسي الإرهابي من قبل جلاديين تابعين لحكومة دولة عظمى في القرن الواحد والعشرين، أليس هذا يؤكد توارث الأجيال في أوروبا وأمريكا قيم العنف الدموي الذي مارسه من قبل آباؤهم وأجدادهم منذ العصور الوسطي .

مسرح العبث وأسلحة الدمار الشامل

دعنا نعود إلى حالة العبث هذه التي قد ازدادت جنونا، وذلك بظهور نظامين اجتماعيين مختلفين لكل نظام أيديولوجية خاصة، وكل منهما يقف تجاه الآخر مدججة بأسلحة الدمار الشامل، الأمر الذي يجعل المواجهة بينهما لا تدع مجالا لظهور المنتصر، بل تؤدى حتما إلى تدمير العالم بأسره، ثم شاعت فلسفة : " أن القدرة على البقاء تعني القدرة على الدفاع عن النفس، والدفاع عن النفس صار أكبر خطر يهدد البقاء، ثم صار الكل يرى أن إحداث التوازن في الإرهاب المتصاعد عن القوتين العظمتين هو الذي يحفظ السلام المزعوم"[٢٣] وأمام هذا الواقع الجنوني من هاتين القوتين كان للدراما دور في تقديمه بروى تفيد في النهاية المرتقبة لهذا العالم والكارثة المنتظرة.

لقد قدم صمويل بيكيت أعمالا درامية تلقي الضوء على هذا الموضوع إلا وهو النهاية المرتقبة والتي لم تعد يقصد بها نهاية الفرد، بل النهاية لكل شيء، هذه النهاية التي انبثقت عن الوضع العام أحدثت تغييرات جذرية في سلوك الأفراد، كما أن معظم الصيغ التي وضعها التاريخ الحضاري لنهاية العالم والتي لها انعكاساتها في الأدب والفلسفة ما هي إلا صورة لكارثة العامة. ولكن لم يحدث أبدا في التاريخ من قبل أن كانت وسائل الدمار الشامل أو القنبلة

---

[٢٣] المسرح المعارض : مرجع سابق ص ١٦

الذرية إحدى صور الإرهاب والموت الذي يتربص بكل شيء ليس فقط من جراء التفكير في نهاية الواحد منا، بل من جراء التفكير في نهاية البشرية".[٢٤]

ولعل ما حدث مع سبق الإصرار والترصد من أمريكا في نجازاكي وهيروشيما بإلقاء القنبلة الذرية عليهما وما ترتب على هذا الحدث من موت وتشويه جسدي ونفسي هو دليل قاطع على تمسك القوى العظمي بالقهر والاستبداد في مظهر القوي للهيمنة على البشرية والعالم .

لقد كان لحالة العبث الإرهابي هذه التي اجتاحت العالم والحياة انعكاساتها في كافة ضروب الفنون، ففي الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين ظهر مسرح العبث على الدعائم التي أرساها مؤلفون من أمثال بيكيت وآداموف ويونسكو، إن معظم هؤلاء المؤلفين العبثيين ضحايا ظروف أفقدتهم توازنهم النفسي، فصاروا نهبا للرؤى الغريبة والكوابيس المفزعة وحياة العزلة .

إننا هنا نعيد للعالم الغربي ذاكرته بقراءة تاريخه الإرهابي الدموي، ذلك العالم الغربي الذي يوجه أصابع الاتهام اليوم للعرب والمسلمين بأنهم إرهابيون، اتهام باطل، والعرب والمسلمون بريئون منه، فمنهم شعوب مقاومة ضد القهر والظلم والمغتصب، بينما الدراما المسرحية التي قدمت عبر مر العصور تدين العالم الغربي بأنهم أصحاب بنية الإرهاب الحقيقية عبر العصور. إنهم أول من مارسوا العنف والإرهاب الدموي حكاما وأفرادا، هم من علموا شعوبهم التعامل معهم بأساليب إرهابية، تشبهوا بحكامهم واستعانوا بالعنف كسبيل لاسترداد الحقوق المسلوبة عبر العصور وأيضا هو السبيل الوحيد للأخذ بالثأر ممن يضطهدونهم .

ومازال حتى يومنا هذا العالم الغربي يمارس قهره وعنفه الإرهابي على الأبرياء .. إنهم يمارسون التعذيب النفسي على هؤلاء الأبرياء للمعتقلين في

---

(٢٤) المسرح المعارض . ص ١٧ بتصريف .

معتقل " جوانتانامو " وسجون العراق وأفغانستان.. واقع حقيقي نسمع ونرى أحداثه وممارساته الإرهابية في تعذيب هؤلاء المعتقلين الذين اعتقلوا دون تهم أو دون الدفاع عن أنفسهم .. فقد جندت دولة عظمى جلاديها لتعذيب هؤلاء المعتقلين، تعذيبًا بدنيًا ونفسيًا وذلك على مسمع ومرأى العالم بأسره الذي يقف صامتا أمام هذه الدولة .. ولاشك أن الفن سوف يسجل لنا أعمالا تجسد معاناة هؤلاء الأبرياء.

أمريكا وفعل الإبادة من أجل الهيمنة :

واليوم ونحن في القرن الواحد والعشرين وممارسات أمريكا المتواصلة بشراستها وقهرها للشعوب بل إبادتها للشعوب تحت شعارات الحرية والديمقراطية .. تعالَ معي .. نتذكر تاريخها الإرهابي منذ نشأتها في القارة الأمريكية وإبادتها لشعوب القارة " قبائل الهنود " السكان الأصليين للقارة الأمريكية، كذلك العنصرية الفجة التي مارستها على السود الذين اعتبروا جنس العبيد للرجل الأبيض .. القنبلة الذرية على نجازاكي وهيروشيما التي أبادت شعبهما .. وما تبقى من البشر هم بقايا بشرية مشوهة الأبدان والعقول لهول الفعل الواقع عليهم .

الحرب على فيتنام الذي استمر سنوات وسنوات ولم تجنى أمريكا منه إلا الخسارة المادية والبشرية لجنودها .. واليوم حروبها على أفغانستان والعراق .. والممارسات التي تتصف بلا عدل ولا حرية ولا ديمقراطية إنها تتصف بالوحشية والدمار والنهب وسرقة الحضارات والسجون السرية التي تمارس فيها التعذيب للآخرين، وشاهد على ذلك أحداث سجون العراق سجن " أبو غريب " كذلك فعلها الفاضح بكل معاني العنف الإرهابي أيضا سجن " جوانتانامو " الذي يطالب العالم أجمع بإغلاقه للقهر والتعذيب النفسي الممارس على متهمين بلا تهم أو محاكمات .. إنها تثبت جدراتها في إبقاء هؤلاء المعتقلين كأسرى عندها بلا منطق عقلي لأسرهم وشعوبهم، حتى أختفي

دواخل هؤلاء أي بارقة خلاص أو أمل في الخلاص، إن هذه الحروب التي تشنها أمريكا بما يشملها من حياة عسكرية وساحات قتال والشجاعة التي يبديها الجنود تستعرض به أمريكا قوتها المدججة بالسلام بروح المغامرة .. هو تصوير للحياة المتطرفة في عالم العسكرية..

ونقدم بعض النماذج من الأعمال المسرحية التي تناولت موضوعاتها من الحروب والشخصيات العسكرية والحالات النفسية التي يعيشها الجنود في حروب كفيتنام وغيرها .. وما على هؤلاء الجنود سوى طاعة أوامر السلطة .

ومن هذه المسرحيات مسرحية ارنولد ويسكر " بطاطس تشيبسي" التي تدور أحداثها حول لحظات الحياة التي تجري وسط الموت بصورة حرفية أثناء المعارك الذي تجسد لهم صورة من الرعب، فتقوم الشخصيات في المسرحية بعدد من ردود الأفعال ويمضي الوقت في تبادل الذكريات وفي انتظار الخروج والرجوع للعرض وللعالم ويدرك الجميع مع ذلك أنه لا عودة للعالم بعد الوقوع في الطريق المسدود في فخ الحرب في فيتنام .

كذلك مسرحية " رابي " عن فيتنام " والتدريب الأساسي " لبالفو هاميل والراية .. وجميعها تتناول موضوع هزيمة الفرد على يد العالم العسكري القوي، وترسم صورة للضياع خلال الحياة العسكرية. فهذه المسرحيات تخترق الحياة الأمريكية وتتناول التهرأ الذي يصيب هذه الحياة من جراء تلك الحرب في فيتنام[٢٥] .

إن كُتَّابَ الدراما أمام هذا الفيضان من الصراعات حول العرش والخيانات بين الأفراد أو بين الحكام والنبلاء. وجدوا منبعا دراميا ينهلون منه أحداثا ومواقف لشخصيات وخصوم. فقدموا لنا أعمالا درامية عبر العصور كمادة حية لهذه المجتمعات المتطاحنة فكشف عن صور العنف والإرهاب الدموي

[٢٥] المسرح في طريق مسدود : مرجع سابق : انظر الفصل الخامس .

وأساليبه من عصر إلى عصر، والمتغيرات الإرهابية في أساليب التعذيب البدني أو النفسي حتى تبلورت صورة الإرهاب في عصرنا الحالي إلى إرهاب جماعات متطرفة أو أفراد ضد الدولة، وصارت أعمال العنف الفردية المنعزلة تخلق قصصا تثير اهتمام الإنسان وخاصة أصحاب الفكر والرؤى المستقبلية .

إن قضية العنف الإرهابي في مثل هذه المسرحيات السابقة كنا في حاجة إلى إبرازها وقراءة الماضي من خلالها وذلك للتعلم منها والتعرف على نبتة الإرهاب في العالم بعد كشف حقائق الإرهاب عبر مر العصور وإعادة النظر في مواقف رجالٌ عظماء أثروا على مسار الواقع السياسي .

الجماعات الإرهابية المتطرفة المعاصرة :

إن ظاهرة العنف الإرهابي التي ولدتها الأطماع السياسية في أوربا وغرستها بين الشعوب تحصد حصادها اليوم في صورة عمليات إرهابية تهدد بها أمن وأمان أي دولة من دول العالم الذي أصبح أمام الجماعات الإرهابية عالمًا بلا حدود لإنجاز عملياتهم الإرهابية ..

لقد أصبحت في الآونة الأخيرة في وسائل الإعلام المختلفة لفظة الإرهاب، أو الإرهابي من الألفاظ المتكررة نتيجة لعمليات إرهابية زعزعت أمن دولة ما .. وأصبحت هذه الكلمة سمة من سمات المعاصرة لزمن انتشرت فيه الأسلحة الرشاشة والمتفجرات وأجهزة اتصالات حديثة، لقد أصبحت هذه السمة التي تتعايش حولنا في كل زمان ومكان تتخطى حدود الدولة إلى العالمية، فقد أصبح لا وطن للإرهاب ولا مستقر له في أرض ما يلتقط أنفاسه فيها. ولكن يملك العديد من الأماكن التي يختبأ فيها، فهو يعيش بصورة في دولة ما، ولكنه لا ينتمي إلى عالم تحده حدود .

إن عزلة الإرهابي في الحياة العامة هي الزنزانة التي يضعها لنفسه ليعيش فيها، يقابلها على الجانب الآخر عزلته في زنزانة السجن التي تفرض عليه

ليعيش فيها ويتزايد عليهم الضغط النفسي نتيجة مراقبتهم بواسطة أجهزة الأمن. فوجدوا أنفسهم داخل خلية منعزلة مختلفة .

لقد تغيرت صورة الإرهابي القديم وظهرت صورة الإرهابي المعاصر الذي يلفح وجهه بأقنعة فيخفي ملامحه الإنسانية، وقد استهدفتهم وسائل الإعلام في تصويرهم وحوش غاضبة تختفي وراء الأقنعة وصورتهم بأنهم شخصيات تفتقر إلى الذكاء في الدعاية لقضيتهم .

فأصواتهم لا نسمعها إلا في البلاغات التي يصدرها عقب عملياته الإرهابية، لقد أعطوا الدول المستهدفة منهم فرصة استخدام وسائل الإعلام في تجريم تلك الجماعات الإرهابية، وبما أنهم يفتقرون لمن يتحدث بالنيابة عنهم فقد أظهروا هزيمتهم وفشلهم في نقل مطالبهم إلى العالم، مما أدى إلى تزايد عمليات العنف والخطف والقتل بطريقة درامية أصبحت يستعان بها في الأعمال الدرامية، لقد نهل مؤلفو المسرح من هذه المشاهد التي توحي بالصراع المفزع والموت والدمار وتتحول في النهاية إلى كابوس جماعي، ولهذا السبب فإن المسرح السياسي في بعض أعماله يعرض ثقافة أبطال الإرهاب وأفكارهم التي تبدو عارية أخلاقيا كما يشير " فاجنر باسيفيس " إلى هذا قائلا .

" إن عصر الحداثة والتقدم الذي أنتج الرعب المتقن قد أنتج أيضا وعيا ذاتيا دراميا وزاد من توقعات الجمهور من صناعة الأحداث المسرحية التي لابد وأن تنهج نهجا مسرحيا حتى ولو كانت أحداث الإرهاب، فيكون لها بداية ووسط ونهاية وحبكة مسرحية معقدة وتسلسل روائي في صورة مبسطة. [٢٦]

---

(26) Rabin Erica Wagner Pacifrici, The Maro Morality Play : Terrorism as Social Drama (Chicago : University of Chicago Press 1986) .

إن ظهور الإرهابيين وعملياتهم التي تنشر الفزع والرعب ودلالاته المتفجرة قد ألهمت كتاب الدراما المسرحية في كل أنحاء العالم بتقديم المزيد من الأعمال الدرامية التي تتناول في خطابها الفني تلك الصراعات بين الجماعات الإرهابية وبين الدولة، تناولا فيه الحياد التام. هذا الحياد يتمثل في معالجة هذا الرعب بحرفية فنية مسرحية، على ألا يخلق مشهدا مباشرا موجها ضد الإرهاب كما تقدمه وسائل الإعلام .

ولكن على الكاتب المسرحي أن يخلق هذا الرعب الإرهابي في قالب درامي يتعامل من خلال رؤية حيادية تعالج هذا الرعب الذي أصبح موضوعا مثاليا .

فهذا الرعب يجسده إرهابي يسعد بشدة لانفصاله السلبي عن مشاعر المجتمع ويرى نفسه تجسيداً حيا للكوابيس والأحلام المفزعة التي يعاني منها الشعب، ولكونه انعكاسا سلبيا للصورة المضادة للمجتمع فإنه يقرر أن يصبح أكثر إبداعا في تحقيق أحداث أكثر إيلامًا للناس.

إن هذا الإرهابي المعاصر من خلال أفكاره وعقائده يحاول أن يدفع العالم إلى البحث عن تغيير اجتماعي جديد، ولكنه يتعجل تحقيقها ويرغب في نشر هذه الأفكار بكل الوسائل حتى ولو كانت وسائل اعتباطية تلجأ إلى العنف الإرهابي .

لقد كشفت الدراما التاريخية أن إشكاليات الإرهاب والعنف ظهرت ونمت في دول تدعي الديمقراطية في أوربا أو أمريكا تلك التي تدعو للحرية ولكن أي ديمقراطية وأي حرية .. الديمقراطية المزيفة والحرية اللامسئولية كما ثبت من الدراسات الحديثة" أن العولمة من أهم مناشط توليد العنف في عالم اليوم، فالعولمة توفر المناخ المناسب لانتشار الإرهاب في العالم بأسره، ألم تكشف هذه الدراسة عن الآليات التي ولدت نبتة الإرهاب الأولى في أوروبا، ومن ثم

صدرتها إلى العالم بنشر أفكارها العنصرية والعقائدية والتفرقة السياسية بين الدول والشعوب مما أنتج مجموعات متطرفة في كافة الاتجاهات. [٢٧]

إن استعراض هذا التاريخ الإرهابي من الحروب أو من الحكام خائنين أو من الأفراد والجماعات المتطرفة .. كان لابد من اتخاذ موقف إزاء هذا الواقع المرير الذي يسوده الرعب والفزع للكبار والصغار. وكان للمنظمات العالمية اتخاذ موقف أيضا لقمع هذا العنف الإرهابي من أجل تحقيق التعايش السلمي للشعوب .. فقد أصدرت اللجنة العالمية للثقافة والتنمية تقريرها الذي يدعو إلى ثقافة السلام لمناهضة ثقافة الحروب والعنف في العالم في ١٩٩٣، ومن اليوم ينبغي إعلاء شأن هذه الدعوة بالفن والإبداع والثقافة عامة بإطلاق العنان لحرية التعبير عن ملامح وأبعاد ثقافة السلام .

ثانيا : ثقافة السلام ومناهضة الإرهاب

مدخل

ماهية ثقافة السلام :

كثرت الحروب وتسابقت الدول نحو التسلح حتى أصبحت ثقافة الحروب والتفوق في التسلح بأسلحة الدمار الشامل هي الثقافة السائدة بين الأمم العظمى، وصار تحدي البشرية لهذه الثقافة المدمرة يحتم عليها المواجهة لها .. وذلك بنهج جديد يخلق الوعي الذي يدرك القضايا التي تعوق التنمية البشرية .. هذا التحدي يعتنق أساليب فكر جديد يساهم في تنظيم المجتمعات.

---

[٢٧] انظر : السلام يقاوم الإرهاب : إسماعيل عبد الفتاح – وزارة الإعلام هيئة الاستعلامات سنة ٢٠٠٦ ص ١٦

ومع انطلاقة دعوة السلام من اللجنة العالمية للثقافة والتنمية لمواجهة ثقافة الحروب والصراعات الداخلية أو الخارجية المسلحة يتطلب من الدولة إعادة النظر في مجال الحفاظ على السلام الداخلي من أجل التعايش السلمي وتحقيق الأمن والأمان تحت سقف من العدالة .

وعلينا أن نعترف أن انطلاقة هذه الدعوة بنشر ثقافة السلام انطلقت في الآونة الأخيرة في واقع تظلله سحب قاتمة مبعثها العنف والإرهاب بأشكاله المادية أو الفكرية والعقائدية، سحب لم ترحم مجتمعا من المجتمعات، ولا شعبًا من الشعوب، سحب رسمت مشاهد دارمية على الساحة الرسمية من اغتيالات للأبرياء، تخريب ممتلكات، انفجارات في كل شبر من الكرة الأرضية لقد ابتلي العالم بهذا العنف الذي امتد من العصور الماضية إلى يومنا هذا ولكن بصورة جماعات متطرفة تطيح بمشاعر وأحاسيس الأمن والسلام عند الشعوب التي زاد سخطها على هؤلاء الإرهابيين .

وفي زمنا هذا علينا ألا نخلط - نحن العرب - بين ظاهرة الإرهاب وثقافة المقاومة التي تدافع عن أرضها ووطنها المسلوب كما في العراق وفلسطين ولبنان وأفغانستان تلك الشعوب المقهورة تدافع عن حريتها وتطالب بأن تقام العدالة بلا عنف أو قهر يمارس عليها. من الدول العظمى التي تتسابق بالتسلح لتمارس قهرها على الشعوب النامية التي عرفت بمقاومتها ومواجتها لهذه الأمم والتي اتهمتهم بأنها جماعات إرهابية كلا .. لقد أصبحت شعوب المقاومة أكثر وعيا بحقوقهم الإنسانية فصارت أكثر جسارة في مقاومتها ضد أي قهر يمارس عليها ويحرمها من حريتها أو سلام وطنها ويشير إلى ذلك الدكتور "جابر عصفور" في مقدمة كتاب التنوع البشري الخلاق قائلا :

" قد مضت أزمنة التسلط والتسيد منذ أن تعلمت الشعوب الدفاع عن حقوقها في الوجود المتكافئ الذي تؤكده معاني الحرية والعدالة والمساواة، وإنما تهدف إلى احترام الاختلاف بوصفه سبيلا للاتفاق، والاعتراف بالتباين

دليل على العافية، وتأكيد أنه ما من أمل في سلام البشرية ما ظلت حضارة من الحضارات أو ثقافة من الثقافات أو أمة من الأمم تمارس قهرا سياسيا أو فكريا أو أخلاقيا على غيرها من الحضارات ... " (٢٨)

إن التفرقة التي تنشدها الأمم العظمى بين القوميات والمعتقدات أدى هذا إلى إهدار كرامة الشعوب، بل إهدار الإنسانية جمعاء وتولدت الأحقاد والمشكلات العالمية التي لم يقدر على حلها دولة ما مهما عظم شأنها. اليوم نرى موقف أمريكا من محاربة الإرهاب فمن تلقبهم بالجماعات الإرهابية تلك الكلمة المطاطة المعنى والتي لها أوجه مختلفة ومتعددة .. فقد وجهت لهم أصابع الاتهام هم من المسلمين والعرب، فقد وقعت أمريكا في براثن الإرهاب في الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١ يوم أن عجزت عن المواجهة بأسلحتها المتفوقة شتات الإرهاب وتحدياته لها ولكل من يتبعها من العالم أجمع، لقد تولد هذا التحدي نتيجة حتمية لفقدان الحوار والتمييز العرقي والتعصب المذهبي الذي فرضته أمريكا على العالم، ومن كل هذه العنصرية قضت على معاني التعايش في تسامح أو سلام .

ولكي نعيد الثقة لهذه الشعوب بين تلك الأمم ينبغي تعلم الحوار بين الحضارات، وتبادل الثقافات واحترام حق الآخر لمواجهة أخطار العنف الإرهابي الذي يعوق التنمية البشرية ويعوق التعايش السلمي، " فإن علينا أن نتعلم كيف نتيح لها فرصة أن تقودنا إلى التعايش السلمي والتعاون وليس الصدام والصراع. (٢٩)

وهذا ما سعت اللجنة العالمية للثقافة والتنمية في تقريرها الذي ينادي بثقافة السلام كجزء من الثقافة العامة للمجتمعات التي تشكل فكرنا وتحكم سلوكنا .

(٢٨) التنوع البشري الخلاق : تقرير اللجنة العالمية للثقافة والتنمية : المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة ١٩٩٧ ص ج المقدمة .

(٢٩) المرجع السابق ص هـ .

تقرير اللجنة العالمية للثقافة والتنمية لنشر ثقافة السلام

اتخذ المؤتمر العام لليونسكو في جلسته السادسة والعشرين في عام ١٩٩١ قرارا يطالب الأمين العام للأمم المتحدة بطرس غالي بإنشاء لجنة عالمية للثقافة والتنمية، وقد قررت اللجنة أن تركز نشاطها الدولي على تحقيق مجموعة من الأهداف أبرزها ثقافة السلام من أجل التسامح من أجل التسامح والتعايش السلمي داخل المجتمعات بعيدا عن الصراعات الداخلية للدولة .

وفي التقرير تعتمد اللجنة " أنه من الحتمي لأية أخلاقيات عالمية أن تتضمن التزاما قويا بالحل السلمي للصراعات عن طريق التفاوض والحوار وينبغي أن يكون هناك التزام ببناء ثقافة سلام فالتكاليف الاقتصادية والاجتماعية والبشرية الباهظة للصراع المسلح تتجاوز حدود المعقول وتعد النفقات العسكرية تبديدا مأساويا للموارد المحدودة في كل أنحاء العالم، ومما يؤسف له أن المؤسسات العسكرية ليست مقتنعة بكم المدارس والمستشفيات التي يمكن إقامتها بثمن دبابة واحدة. والآراء العامة حول الأولويات الاجتماعية لا أثر لها. فينبغي أن تقتنع هذه المؤسسات بأن تكدس الأسلحة غير مجد من منظورها الخاص للأمن القومي. وفي الوقت نفسه فإن المخاطر التي تهدد السلام والأمن والتنمية البشرية تنبع من سياستنا واختياراتنا .

إن ثقافة السلام ليست مجرد نظرية أو مجموعة من المبادئ بل هي عملية تنشئ التوجيهات الإيجابية نحو السلام والديمقراطية والتسامح عن طريق التعليم والتعرف على الثقافات المختلفة، إنها عملية تقوم على موقف تصحيحي بعد أن يحصد ما يحصد من أرواح البشر، وهي تشمل كل الأطراف في حل أي صراع، أو دعاوى العملية الديمقراطية واحترام الحقوق وإدارة الصراعات سليما. وتلجأ الشعوب إلى ممارسات للحيلولة دون نشوب الصراعات وسفك الدماء، ومن الثقافات ما رفع صناع السلام ممن عملوا على نزع فتيل الصراعات إلى مرتبة القديسين، إن المسئولية الملقاة على عاتق كل منا هو

فضح المصالح التي تكمن وراء تكدس الأسلحة، ودعم توجيهات التصالح والتعاون السلمي والتسامح (٣٠) .

إن هذا التقرير يطالب الدول بإعادة النظر في مدى سيادتها والتفرقة بين أطراف الصراع للحفاظ على السلام وتحقيق الاستقرار الداخلي للبلاد ودعم حقوق الإنسان .

وتطالب اللجنة العلماء والفنانين والمسئولين ورجال الدولة بأن يحظى هذا التقرير باهتمام دوائر الفكر والفن والرأي العام في العالم .

* مناهضة ثقافة السلام للإرهاب والعنف

إن قراءة التراث الإنساني للدراما عبر العصور أكد لنا أن ظاهرة الإرهاب ظاهرة تولدت منذ القدم عبر العصور تحت وطأة القهر السياسي والديكتاتورية والعنصرية الدينية، عنصرية الأجناس وتطورت أشكالها وأساليبها من عصر إلى عصر .. فقد خلقت أنظمة تصادمية باستخدام القوة والعنف من أفراد أو جماعات انشقت من بين جنبات الشعوب، التي سعت بمعاييرها التصادمية إلى قيادة الاحتجاجات والمعارضة على الأنظمة السياسية والمؤسسات الاجتماعية مع غياب التفاهم مع هذه الجماعات المنشقة عن مجتمعاتها .

وفي بقاع أخرى نجد شعوبا يمارس عليها القهر السياسي وسلب الأوطان والحرمان من الحرية والعدالة أنها شعوب يملي عليها ثقافة الحروب من الدول العظمي، فكان السبيل الوحيد لهذه الشعوب هو المقاومة كشكل من أشكال الدفاع عن النفس والوطن، وسعيا للتحرر والعيش في أمن وسلام. ومن هنا اعتبرت الدول العظمى أن هذه المقاومة الشعبية هي جماعات إرهابية وسعت إلى اتهامها بالإرهاب خلال أجهزة الإعلام للتشهير بها أمام العالم بدلا من احترام ثقافة هذه المقاومة واحترام كفاحها من أجل الوطن، إن هذا الخطاب العلني للعالم من الأمم

(٣٠) المرجع السابق ص ٤٥ ص ٤٦

العظمى ضد المقاومة التي تتهمها بالإرهاب هو هدف تسعى به إلى التشتيت بين مؤسسات المجتمع السياسية والاجتماعية ونذكر هنا " قد يعتبر المقاتل من أجل الحرية في دولة ما إرهابيا في دولة أخرى، ولكن ثمة مساحة شائعة بين الاتفاق". (٣١)

إن إدراك أهمية الثقافة في مواجهة الحروب والعنف وخاصة بعد الدعوة لثقافة السلام التي تعتبر جزءًا لا يتجزأ من الثقافة الإنسانية، والعالم اليوم في أشد الحاجة لنشر هذه الدعوة للأمن والأمان ودعمها وغرسها كقيمة من القيم التي سنورثها للأجيال .

والمطلوب اليوم من الدول تفعيل دعوة ثقافة السلام وخاصة المفكرين والمبدعين يتطلب منهم تنشيط الخطاب الثقافي في هذا الاتجاه بين الدول، بتبادل الآراء والأفكار من خلال الفن والإبداع عامة، وذلك لتصدي مخاطر الحروب وعنف الإرهاب وهما ما يهددان الواقع المعاصر الذي يحيط به عنف التسلح وعنف الإرهاب، ذلك الإرهاب الذي اتخذ مبدأ القوة كنفوذ تصادمي لفرض قيمه ومعاييره غير الشرعية، وأساليبه اللاإنسانية. والتي تعتبر انتهاكات توقع المجتمعات في انقسامات تخدم الفكر الإرهابي، فكر التناقض بين الدولة والمجتمع في ظل مناخ يسوده الخوف والفزع للشعوب التي مازالت في مواجهة صارمة ضد هذا الخطر الإرهابي .

ولنجاح هذه المواجهات ينبغي أن نؤمن بأن الثقافة هي التي تؤسس وحدة مشتركة من مرتكزات الأخلاق والمعرفة والعمل والثقافة هي التي تصوغ التوجيهات والسلوك العام وتعميق مساحة الفهم وخبراته تقي المجتمع من كل عطب أو فساد .

---

(٣١) الإرهاب والمسرح الحديث : مرجع سابق .

فالثقافة تشمل كل ما صنعه الإنسان بيده وعقله وسلوكه ولغته وعاداته وتقاليده وأفكاره ومفاهيمه أنها أسلوب الحياة، وأي نشاط إبداعي لابد وأن ينبت من جذور الوعي العميق بالحقائق الاجتماعية والسياسية والثقافية المعاصرة له.

إن نشر الوعي بهذه الثقافة لن يأتي إلا من خلال الخبرات والتجارب والمهارات الهادفة الموجهة بعناية إلى الجمهور ليتشربها ويدفع بها إلى الأمام لتتوارثها الأجيال .

ونذكر مقولة يوسف إدريس "أن الفن ظاهرة من الظواهر الإنسانية الاجتماعية ارتبط وجودها وتطورها بنشأة الثقافة والمسرح هو إبداع إنساني يكشف في محتواه وشكله عن المدى الذي وصلت إليه الجماعات الإنسانية في فهمها واستيعابها للكون والعالم والبيئة المحيطة به" [٣٢] .

إن يوسف إدريس يؤكد على أهمية الدراما المسرحية في حل مشكلات الجماعات الإنسانية معبرا عنها وعما يحيط بها من قضايا وهموم تحيط بها. وهنا على المؤلف الدرامي أن يستقي من الواقع القضايا ويقدمها برؤى علاجية لهذه القضايا .

* الدراما وثقافة السلام

إن الحروب والصراعات الدموية والشخصيات بمواقفها وأحداثها عبر العصور قد رسمت للدراما فضاء مسرحيا تدور فيه تلك الأحداث والصراعات وأطرافها بكل أبعادها الدرامية. واعتبرت هذه الصراعات منبعًا للمبدعين في استلهام شخصيات لها مكانتها في التاريخ في إبداعهم المسرحي وطرح مواقفهم وأحداثهم الدموية واستنباط نتائجها على البشرية، وطرح رؤاهم ووجهات النظر فيما يطرحونه للمتلقي الذي يأتي إليه حاملا أيضا معه رؤيته

[٣٢] نحو مسرح عربي. يوسف أدريس . بدار النشر العربي بيروت ص ٤٧٦ .

وفكره وتعدد الأعمال المسرحية السياسية أو الإسقاط السياسي الذي يشاع في عصر الديكتاتورية أو عصر العنف .

"إن مشكلة تعدد وتصالح أطر الدلالات في مجتمعنا اليوم هو السبب الرئيسي لموجه المباشرة والتقرير التي تجتاح المسرح الآن، وربما أيضا كانت خلف شيوع كلمة الإسقاط .

إن الإسقاط بمعنى الواقع المعاش، وجد منذ أن وجد المسرح وهو جزء لا يتجزأ من ذلك الجدل بين الفن والحياة .

وما يسمى بالإسقاط السياسي هو فرع من الإسقاط يظهر عادة بدافع الاحتجاج في عصور القمع السياسي والرقابة المشددة وقد استشرى هذا النوع من الإسقاط السياسي في المسرح الاليزابيثى.[٣٣]

فإن تبني الدراما المسرحية لدعوة ثقافة السلام في خطابه الدرامي سوف يتحقق التغلغل الذي يسعى به إلى تعميق وعي المتلقي بما يجب من أجل تحقيق حياة التسامح والسلام.

ولتحقيق ذلك لابد أن يساند المؤلف المبدع تيار فكري تنويري يعمل في ظله لإيجاد رابطة من العلاقات التي تجمع ما بين الفكر والفن وتضع معايير لثقافة السلام تواجه أخطار العنف والإرهاب في أعمال درامية تجمع ما بين الواقع والخيال، فالخيال هو وسيلة المبدع ليقص الحياة ويطرح رؤيته وهو أيضا أداته للعب مع الزمن كي يصد الموت وكي لا يفقد الإنسان الأمل" .

فالخيال لا يسكن ويبحث دائما عن المعني، ويجعل الوعي يلاحق المعاني ليمتلئ وجوده، إذ المعني هو الذي يخلق الوجود والدراما الحديثة في بحثها الدائب عن تيارات الإبداع التي تحرك الثقافات والتي تتجسد عن طرائق

---

[٣٣] المسرح بين الفن والحياة، نهاد صليحة ، الهيئة العامة لكتاب القاهرة ٢٠٠٠ ص ٨٥ .

التعبير والآثار الفنية لإثراء الحركة المسرحية مشاركا فيها مبدعون بتجاربهم ورؤاهم وهمومهم ". [٣٤]

إن المسرح يضع التجارب الحياتية أمام الناس الذين يتفاعلون يفزعون أو يضحكون، إن هذا الجمهور يذهب إلى المسرح ليسمع شيئا يبحث عنه، والمسرح هو موطن المعارضة وفي إمكانه إحداث أي تغيير. فالفن هو تبليغ رسالة. رسائل مستمدة من تجارب حياتية يشارك فيها الجميع، وإن كانت الحروب أو الإرهاب فهي تجربة نعيشها مع الدولة معا. يمكن للدراما المسرحية أن تتصدى لها بصورة مباشرة أو غير مباشرة .

" إن الوصول بالقضايا العامة إلى الرأي العام وتبصيره بها أصبح من أهم مهام المسرح، بل هي أهم مهمة على الإطلاق وعبر العصور والقرون غيرت هذه المهمة من مضامينها ووسائل تحقيقها ولكنها كمهمة وكوظيفة للمسرح بقيت كما هي ". [٣٥]

لقد حان الوقت لمبدعي الدراما المسرحية تحت مظلة ثقافة السلام أن نشجعهم بإطلاق العنان لمخيلتهم، وحرية التعبير والفكر في تناول رؤى تحقيق السلام في أعمال درامية تفتح حوارا ثقافيا بين أطراف الصراع، وابتكار معالجات حقيقية لهموم المجتمعات حول خطر الحروب والإرهاب، إن الشعوب اليوم أصبحت في أشد الحاجة لأطروحات درامية ذات رؤى علاجية لهذا الخطر المتربص بهم. فعلى المجتمعات المتزمتة نحو الفن والإبداع أن تفتح أبوابها لهؤلاء المبدعين الذين ينشدون معاني السلام والتسامح، بألا تقمعها أو تحولها إلى ثقافة فوقية منعزلة عن المجتمع. علما بأن الدراما المسرحية من

---

[٣٤] المسرح المعارض : بيتر ايدين ، ترجمة حامد أحمد غانم ، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون . القاهرة ١٩٩٦ المقدمة .

[٣٥] المرجع السابق ص ٢٧ .

أهم الفنون التي تسعى إلى الصقل والتهذيب، تهذيب الواقع بالخيال الباحث دائما عن المعني الذي يخلق الوجود .

إن الدور العظيم للفن المسرحي جعلهم أحلام المجتمع لأنهم هم الذين يعبرون عما يحيط بهم من مخاطر وقضايا ... كما هم أيضا المستهدفون من الإرهاب بالقمع، فالفنان يعبر في أعماله عما يلقاه غيره في صمت، وكثيرا ما نسمع عن فنانين ومثقفين يتعرضون للاغتيالات والتهديد، ولكنهم لا يبالون فهم يلعبون دورا مهما لأنهم يستطيعون أن يستقلوا بأنفسهم ويعبروا عن تجربتهم مع العنف الإرهابي بحرية تامة، بل والإصرار لديهم على مبدأ الحوار، فإنهم يهاجمون الفساد في الحياة ويلقون الضوء على رسائل العنف والإرهاب، فهم دائما في حاجة إلى حرية التعبير دون قيود أو رقابة من الدولة فيما عدا ما يتصل بالأمن القومي. فالدراما المسرحية تمثل حقلا فكريا وأيديولوجيا لكل ما هو يدور في المجتمع، وهذه الأعمال الدرامية الأيديولوجية هي جزء لا يتجزأ من العملية الثقافية والاجتماعية العامة .

ولعلنا لا نتجاوز الحقيقة التي تقول أن الفن المسرحي هو أكثر الفنون تأثيرا على الإنسان، وهذا ليس نابعا من إحاطته بمشاكل الحياة والإنسان فحسب، بل لأنه الفن الذي يسلم قيادته لفنان يستطيع أن يتقمص مشاعر الآخرين أي متجاوزا حدود نفسه إلى سواه قادرا على التأثير بالجماعة الإنسانية التي تعيش معها والتأثير فيها. فنان لا يحرك أفرادا يتغنى كل منهم بعواطفه الذاتية وإنما هو يقصد وسطا اجتماعيا يتفاعل فيه الفرد مع الآخرين، كما يتفاعلون مع الحياة وتصل بينهم علاقات تحدد سلوكهم ونفسيتهم وأحداث حياتهم ويلونها الصراع الذي يكون بين الفعل ورد الفعل بين الفرد والجماعة .. ومن هذا الدور الفعال للمسرح في الحياة يمكن أن يكون الوسيط الأول في تقديم أعمال درامية تحمل في مضامينها ثقافة السلام وتواجه ظواهر العنف

والإرهاب من خلال الصراع المتصاعد بين أطراف دعاه السلام وخصوم يعرقلون مسيرته الإرهاب العدو الحقيقي لمنظومة السلام .

إن الدراما المسرحية يمكن أن تساهم مساهمة فعالة في رسم المستقبل للناس باعتباره كمنصة للاحتجاج والمعارضة ضد أي جماعة أو مؤسسة تسلب حقوق البشر، وذلك الموقف يمنحه إياها المجتمع الحر باعتبار أن المسرح ليس مكانا للاسترخاء النفسي البهيج والذوبان في السعادة المفقودة ساعتين أو أكثر، فإن المسرح هذا لا يهمنا، ولكن ما يهمنا هو التأثير الحقيقي الذي يجب أن يحدثه المسرح على جماهيره " إنه مسرح الملاحظة والتساؤل والمحاكمة والرغبة في التغيير، إن مثل هذا المسرح يلقي الضوء على الشخصيات السوية، يركز على الظروف والأوضاع الحياتية مادته المفضلة هي العلاقات وماهيتها وعن تأثيرها على الناس وعن نتائجها. إن هذا المسرح يتخذ موقفا والإدلاء بوجهة نظر والتأثير من خلال صورة الإنسان من الواقع المعاصر ". [٣٦]

والتراث الإنساني في الدراما المسرحية يكشف عن تطويع كتاب المسرح اللغة الدرامية للتعبير عن رؤاهم نحو قضايا يتعايشونها مع المجتمع، وقضية العنف والإرهاب المعاصرة من أهم القضايا التي شغلت المجتمعات .. والبعض من كتاب المسرح وجد في هذه الأحداث والصراعات مادة حية لإبداعاتها للإدلاء بوجهه نظر نحوها فرغبة الإرهابيين في خلق السخط والعنف وإثارة الفزع على كل المستويات تجعل منه موضوعا خصبا للمسرح، وعلى الكاتب المسرحي أن يلتقط عناصر وجوانب هذا الحدث الإرهابي ويعيد طرحها في النص الدرامي .

---

[٣٦] المسرح المعارض . ص ٢٣.

" إن الإرهاب وثيق الصلة بالمسرح لسببين، أولهما : الطابع المسرحي العنيف والوحي بالموت الذي يحيط بالإرهاب والذي لابد أن يجذب كتاب المسرح، وثانيهما : أن الإرهاب شأنه شأن المعاصرة ذاتها قد صار قدرنا".[٣٧]

وقد شجعت مصر مبدعيها إلى التوجه بأقلامهم وإبداعاتهم بتناول العنف الإرهابي مصدرا للعصب الأخلاقي واسع الانتشار، ورأت أن تمثيل مشاهد العنف على المسرح قد يقصد بها التخويف أو التهديد وغالبا ما يكون بهدف استفزاز عدو الدولة ودفعة إلى الخوف المضاد .

ثالثا : الدراما المصرية في مواجهة الإرهاب

أولا : مسرح الطفل ودعوة إلى السلام :

مرت الأمة العربية ومصر في أواخر القرن العشرين إلى يومنا هذا بأحداث مفجعة من حروب وأحداث عنف إرهابي قاست منها شعوبنا، وتفاعل المبدعين والمثقفين مع هذه الأحداث المؤلمة للكبار والصغار، فنتج عن هذا التأثر أعمال درامية في مصر وغيرها من الأمة العربية ... أعمال تتعالى فيها ردود الأفعال التي تتحدى هذه الحروب أوهذا العنف الإرهابي. كما تعالت فيها الابتهالات التي تدعو إلى السلام والتسامح .. وكان للأطفال نصيبٌ من هذه الأعمال على خشبة المسرح. بل وعلى مسرح الثقافة الجماهيرية في أسيوط، وذلك في أوائل التسعينيات. تلك الفترة التي عان فيها المجتمع المصري من هجمات إرهابية في صعيد مصر ومن ثم للقاهرة ثم للصعيد وفي هذه الظروف التي تقضي على كل أحاسيس ومشاعر الأمن والأمان .. قدم لأطفال أسيوط عرضا مسرحيا بعنوان " السلام" مسرحية تقهر الشر من أجل السلام في أكثر

---

[٣٧] الإرهاب والمسرح : مرجع سابق المقدمة .

مواقع مصر عنفا وإرهابا .. إلا أن منتجي هذا العرض أصروا على تقديمه بمشاركة الأطفال في التمثيل كما أصر الأطفال على حضور العرض وترديد أغاني السلام بين أحداثه ..

ففي أوائل التسعينيات انتشرت الجماعات الدينية المنشقة عن الدولة واتخذت مقرها صعيد مصر، وحاربت رجال الدولة كما حاربت الفكر والفن واغتيالات كثيرة ابتلى بها عالم الفكر. إلا أن تحدي الفنانين والمثقفين واجهوا هذا الخطر وقدموا إبداعاتهم الفنية المسرحية على خشبة مسرح الثقافة الجماهيرية بأسيوط .. وكانت التجربة للمخرج الشاب "حسام عطا" الذي قدم مسرحية للأطفال بعنوان (السلام) مقتبس نصها من مسرحية " السلام " للكاتب الأغريقي "ارستوفاينس " أول كاتب مسرحي من قبل الميلاد ٢٤٠٠ كتب أعمالا للأحرار مناديا بالعدالة والسلام متهكما للحكام المفسدين .. وعندما كتب ارستوفانيس مسرحية " السلام " كانت من أجل الدعوة للسلام والتعايش السلمي، وكانت غالبية مؤلفاته تكتب في شكل برلماني لمحاكمة الظالم والفاسد .. وكانت دعوة ارستوفانيس للسلام الأغريقي بين الأخوة حتى تتم الوحدة، لا ذلك السلام الذليل أمام البرابرة الفرس .

" كان مسرح أرستوفانيس تبني أحداثه كما تعرفه اليوم بمجلس الشعب يخاطب مشاهدين ليشاركوا في الحوار والإصلاح ". [٣٨]

وقد تناول " حسام عطا " روح النص لارستوفانيس، وأقام برلمان للأطفال يعرض من خلاله ببساطة وتشويق بعض ألعاب الكبار خاصة عندما يقودون الحروب وعلى الصغار ألا يتحولوا إلى هذا الشر صناع حروب، فالشر يخرج يسعى بين الناس بالفرقة والخلاف ويغذي أسباب الخلاف والصراع بأساليب عصرية ورمزية لتجار الحروب والسلاح .

---

[٣٨] المسرحية العالمية : الجزء الأول ص ١٢٧ .

بينما جماعة الأطفال الطيبة البسيطة تسعى إلى التفتح على الحياة بمنطق الرضي وبمنطق أن الأرض تسعنا معا . الجهد متاح للكل في كل مكان حتى نوفر الأمان ولا يجوع أحد .

أمام منطق الرضي والطيبة يدار حوار مع جماعة الشر والحروب التي تفتقد المعرفة بفنون الحياة (الزراعة والصناعة) إنهم لا يعرفون فقط إلا النهب والسلب من الآخرين الطيبين. هؤلاء الأشرار لا يجتمعون إلا حول تجارة الأسلحة والحروب .. أما السلام في المسرحية يأتي في صورة حمامة صامته جريحة ذبيحة .

ويأتي " الفتي فلاني" وهو رمز لأي فتي شجاع، يتطلع إلى المعرفة والسلام، يغني للأطفال أغنية السلام :

غنوا للسلام يا أحبائي .. وعندما تكبرون لا تفعلوا مثل الكبار

كونوا محبين وشعراء وانثروا الحب في كل مكان ....

وقاوموا كل من يحاول يسرق أرضكم .. قمحكم .. عمركم ..

ثم يروى للأطفال قصة تثير في عقولهم الدهشة التي تغرس فيهم بذرة التفكير والتأمل لما يدور حولهم .

وقد جاء تصوير أهل السلام ناس طيبين يشيدون الأرض يعملون والأشرار يسلبونهم، بينما جاء تصوير أهل الشر يرتدون أقنعة كوجوه مزيفة كما هم في كل العصور، قائد الأشرار إنسان ضخم في صورة الوحش الشرير، أو الشيطان الذي يسعى بين الناس بالخلاف.

ويتعاون مع أهل السلام " العراف " الذي يحاول أن ينبه الناس عن الأخطار حولهم، ويحذرهم من الانحراف إلى العنف والقتال وعليهم أن يبحثوا عن السلام " الحمامة الذبيحة " .

فيتعاون الأطفال في البحث حتى يجدوا الحمامة رمز السلام في حفرة فيتعاونون على إخراجها إلى الحياة رغم أنها جريحة .. فتكون فرصة الأشرار السخرية من رمز السلام، بأن الحرب للأقوى الذي ينهب ويسلب وتوعدوا الأطفال والسلام بالعداء المتواصل .

فتأتي نصيحة " العراف " للأطفال الذي يتنبأ لهم " (بأنهم الغد المشرق) وعليهم أن ينشدوا معه نشيد القسم :

نحن الغد أتينا اليوم .. نقسم لن ندخل حربا أبدا

أتعرفون معني الوطن : الحب . السلام .. العمل

هذا القسم هو الدعوة إلى السلام بالعمل والحب ضد الأشرار والإرهاب تجار الحروب كل من يبعدهم عن الأمن والسلام .

إن هذا العمل المسرحي تحدي للإرهاب وأفكاره ضد الفن قد حقق نجاحا رائعا في صعيد مصر مخبأ الإرهابيين. ولكن أطفال الصعيد تحدوا أيضا طلقات الرصاص وشاركوا في العمل المسرحي تمثيلا وحضورا كجمهور واع أنه عرض مسرحي تفاعل فيه الأطفال نحو أهمية السلام لحياتهم، وأنه قيمة ينبغي أن تغرس في أعماق الجميع .

لقد كان هذا العرض شكلا من أشكال التحدي والمواجهة للعنف ومعتنقيه تحمل مسئولية تقديمه أطفال الصعيد مطالبين بالتغيير والمواجهة .

ثانيا : الزهرة والجنزير تناقش التطرف :

قدم الكاتب المسرحي " محمد سلماوى " مسرحيته " الزهرة والجنزير " في أوائل التسعينات. تلك الفترة التي انتشرت فيها الجماعات الإرهابية الدينية المتطرفة، متسترة وراء الدين الإسلامي، رافعة شعارات الدين ضد الدولة،

والمجتمع كافر كما يعتقدون في معاييرهم ضد الدولة ولابد من التعامل مع هؤلاء الكفرة بآليات متنوعة من الأسلحة لممارسة العنف وسفك الدماء .

وقد ألقى الضوء محمد سلماوى على قضية الإرهاب برؤية درامية يتخللها التحليل النفسي والاجتماعي لشخصية الإرهابي، والظروف والملابسات التي أدت به إلى اعتناق مبادئ ومعايير هذه الجماعة الضالة. فهذه المكاشفة فيها توعية لكل من يجول في نفسه أن ينتمي إلى مثل هذه الجماعات الاستغلالية للشباب المسلوب الإرادة .

إن بطل " محمد سلماوي " في زهرة والجنزير هو شاب إرهابي مضلل بواسطة تصوره المشوه للدين، يقوم بعملية إرهابية ضد عائلة مسالمة من أجل إرضاء أمير الجماعة الذي وعده بالانضمام إليهم إذا نجح في مهمته الإرهابية (ترويع الأسرة وتهديدها بالقتل) ولكن كيف تمكن من انضمامه للأسرة ؟

تبدأ أحداث المسرحية بتحايل الشاب الإرهابي تحت الغطاء الديني مرتديا خمارًا نسائيًا للتعرف على " زهرة " الأم المصرية والتمكن من دخول منزلها وهي مرحبة بها أو كما ظنت أنها صديقة ابنتها ... فجأة وسط ترحاب زهرة لها.. يكشف عن شخصيته ويشهر السلاح في وجهها، ثم يضعها هي وأسرتها تحت التهديد بالقتل تنفيذا لأوامر أمير الجماعة، وسوف يتلقى هذه الأوامر تليفونيا. فتحول جرس التليفون إلى تهديد ثانٍ للأسرة الكافرة في نظر " محمد الإرهابي " فهذه الأسرة كما يراها محمد " هي جزء من المجتمع الكافر ".[٣٩]

ويتعايش محمد الإرهابي مع أفراد الأسرة أربعة أيام وهي تحت التهديد في انتظار أوامر أمير الجماعة الذي يساوم وزارة الداخلية على إفراج أحد المسجونين مقابل الإفراج عن هذه الأسرة .. وفي هذه الأيام الأربعة يتبادل محمد الحوار بينه وبين أفراد الأسرة. هذا الحوار المتبادل أحدث تقدما نحو

---

[٣٩] زهرة والجنزير : محمد سلماوي . الهيئة العامة لكتاب ١٩٩٤ ص ٥١ .

التحول لشخصية محمد الذي يكشف عن حرمانه من دفء الأسرة جعله يشعر بإحساس أن " أحمد بن زهرة " هو بمثابة شقيق له :

محمد : أنا حاسس أني أعرفك من زمان يا أحمد زي ما نكون كنا سوا في المدرسة أو أخوات شققه (ص ٥٧)

محمد وأحمد يجسدان شباب العصر يعيش كل منهما في ضياع الأول تحت فكر مضلل، والثاني ابن الأم الطيبة في الضياع من تناول المخدرات .

كذلك تطور الحوار المتبادل بين محمد وزهرة الأم التي تحاوره على مدى أربعة أيام كابن لها، وتقدم له النصائح محاولة أن تثبت في داخله الدفء الأسري الذي حرم منه.

زهرة : مافيش وسيلة ثانية يا بني أنك تنضم للجماعة دي غير العنف والإرهاب ده .. سيبوا الزهور تتفتح والدنيا تبقي جميلة .. إذا حوطوا الورود بالجنازير حا يموت .. ويختفي من الحياة "

ورغم حوار الخلاف بين زهرة ومحمد لمحاولتها أن تنتشله من تلك العقائد المضللة المدمرة .. إلا أن محمد قد وجد ضالته في اعتناق مبادئ الجماعة التي تناقض الدولة بالفكر المضلل والتستر وراء الدين .

محمد :الفساد عم البلاد وماعدش ينفع معاه غير البتر

زهرة : يا ولاد البلد محتاجة لكم أكثر من أي وقت قبل كده ص٥٨

كذلك حوار مع محمد : " ياسمين ابنة زهرة " حول عقائدة المضللة

محمد : البلد محتاجة للمؤمنين اللي بيعرفوا شريعة الإسلام وعلشان توصل لده لازم يبقي فيه ناس مستعدة تضحي بنفسها، تستشهد في سبيل الله .

ياسمين : أنا لسه مش قادرة اقتنع ازاي الطريق للجنة يمر بالمسدس والجنزير (ص ٦٦)

هذا الحوار يكشف عن أفكار الإرهابي الفاسدة عن العقائد الدينية التي رسمها داخله أمير الجماعات الفوضوية، وهذا هو الخطر الذي يهدد أسس الحياة الاجتماعية صانعة الحضارة .

فإذا كان الحوار بين طرفي الصراع للكشف عن أبعاد مشكلة داخل المجتمع الإنساني باعتباره أحد المكونات الرئيسية للواقع، فإن الحوار الدرامي هو أداة التحول، إذ إنه يحدث عند تلاقي الشخصيات وتحركها ليؤدي إلى تغيرات وتحولات غير متوقعة، فكلما تقدم الحوار بطريقة جدلية. فكلما تغيرت الشخصيات والأحداث والأفكار من شكلها ومعانيها، وهذا ما تتبعه محمد سلماوي في إقامة حوار جدلي بين محمد وأفراد الأسرة فردا فردا .

ونذكر رأي صلاح فضل قائلا :

" إن صراع الأحداث مرتبط بصراع الأفكار ومتولد منها، ولأن المسرحية الكلمات فيها قد بلغت درجة عالية من الإتقان، إذ أخذت دوائره تتسع وتتفاعل من الخارج إلى الداخل، فصدام الإرهابي المخادع بالأسرة الآمنة لا يلبث أن ينقل الصراع إلى داخل نفسه عندما يكتشف نبلهم وطيبتهم فيؤثر أن ينضم إليهم وتتحدد الدائرة الكبرى عندئذ بين الجماعة والشرطة .

كذلك الحوار في هذه المسرحية يكشف عن بعض الأوضاع في المجتمع التي كانت سبباً مباشراً أدت إلى ضياع الشباب بالإدمان أو الهروب إلى الجماعات الإرهابية المتطرفة التي تنصب نفسها لهؤلاء الشباب أنها الدرب

الوحيد القادر على التغيير، كما ترسخ في عقول الشباب أنهم أصحاب موقف وقضية وصاحب رسالة في مواجهة الضياع والظلم والفساد إلا أن "محمد" عند يكتشف بإحساس الدفء والأمان بين أسرة زهرة لا يلبث أن يظهر ما حدث من تغيير داخله نحو الأسرة والمجتمع في هذا الحوار المتطور مع ياسمين ابنه زهرة :

محمد :شوفي يا أخت ياسمين أنت وعيلتك كأنكم عيلتي لا تتخيلي أنا قد أيه حبيتكم .. أخوك ضحية هذا المجتمع، أنا حاسس أنه أخ لي اتظلم .. وجدك راجل طيب واضح أنه له تاريخه .. .

مثل هذا الحوار الدرامي الذي نستشهد به يدفع بالشخصيات إلى التطور والتحول شيئا فشيء ويبرز التحول في شخصية الإرهابي نتيجة حتمية من تبادل الحوار مع الآخر، أو يكشف عن الشيء الذي كان ينقصه في حياته .. فهنا يمكن القول أن "محمد سلماوي" حين أقام الحوار بين محمد وبين زهرة وأسرتها كان له نصيب في طرح رؤية المؤلف الذي يضع أمامنا أحد الحلول التي تكشف عن أبعاد المشكلة أبعادًا اجتماعية ونفسية لو تفهمها المجتمع حقيقة لاستطاع أن يجد حلولا لهؤلاء الشباب كما يمكن إنقاذهم من براثن تلك الجماعات .

إن الحوار الحقيقي في الدراما يتطلب قدرا محددا من الشك الفلسفي والخلاف كمبدأ من مبادئ الحوار ليس ببساطة خلافا قابلا للتصالح مع الحوار ذاته، بل إنه أحد شروطه المسبقة، فالحوار يتضمن أن يتفتح الإنسان لنقد افتراضاته الشخصية، ورفض التمسك الأعمى بالرأي، كما يتضمن الحساسية لعملية الاتصال ككل. وبصفة خاصة كيفية تقبل المستمع للرأي هكذا استطاع محمد سلماوي في مسرحيته أن يجعل من الحوار أداة لتبصير محمد نحو

الصواب وتحوله بعد حالة الإرهابي الذي يهدد الأسرة هو نفسه الذي يحميها من زملائه الإرهابيين في نهاية المسرحية .

إن مسرحية " زهرة والجنزير " تناقش الفكر المتطرف وتتحداه فيما تطرحه حول شخصية الإرهابي الذي ضلل بمعتقدات مضللة لجماعات تتستر وراء الدين، كما تكشف أسباب التحول لهذه الشخصية الإرهابية وهذا يعد تنبيها للمجتمع وتبصيره حول الأوضاع الفاسدة التي تؤدي بالشباب إلى الضياع، إن المؤلف يضعنا أمام المشكلة وحلها بتطور الحدث في المكان وإقامة الحوار بين الشخصيات حتى ولو هناك خلاف أو اختلاف بينهما. إلا أن هذا الحوار هو التأكيد على مصدقية الحل لأي إشكالية .

لو تخيلنا أن منزل زهرة وأسرتها هي رمز المجتمع الحقيقي الواقعي فنحن نطالب المجتمع أن يقدم للشباب ما قدمته زهرة وأسرتها .. فواجب المجتمع أن يحتضن أبنائه، أن يرعى صغاره وكباره، فهذا الدفء الذي بثته زهرة وأسرتها أسقط من ذهن الإرهابي تلك الأفكار العقائدية الفوضوية وغلف ذهنه بحب ومشاعر يكنها لزهرة وأسرتها .

لقد أحب الإرهابي " الجد " القعيد حين يراه فإنه يرى فيه التاريخ الثوري لمصر، وهو الجندي الذي أعاد لوطنه كرامته وحقه في حياة حرة كريمة، هذا التاريخ كيف يشوه اليوم بالتهديد بالقتل. إن لحظة التحول عند محمد الإرهابي هي لحظة اكتشاف الباطل في طاعته العمياء التي يأمر بها أمير الجماعة بألا يفكر، وألا يناقش وألا يراجع، ولا يقرر لنفسه موقفا.

لقد اتخذ محمد سلماوي حله لاشكالية الإرهابي من لحظة التنوير التي وصل إليها محمد مع أسرة زهرة .. هذا التنوير الذي تمثل في الحوار المتبادل بالإقناع والحجة والبرهان إلى هزيمة المسدس. لقد رفض محمد بعد حبه لهذه

الأسرة أوامر أمير الجماعة، لقد اكتشف الحقيقة المضللة بأن هؤلاء الذين يكفرون المجتمع هم أنفسهم المفسدون .

هكذا استطاع محمد سلماوي استلهام قضية من قضايا وهموم الواقع الذي نعيشه كما يعيشه العالم كله. مؤكدا أن الدراما المسرحية لا تنفصل عن المجتمع وهمومه .. فلا شك أن هذا النص الدرامي حين قدم على خشبة المسرح قد لاقي نجاحا عظيما، كان رد فعل ما تقدمه المسرحية من دفع المتلقي إلى اتخاذ موقف سواء بالاتفاق أو الاختلاف فيما يطرحه المؤلف، والأمر الأهم هو مشاركة المتلقي في إدانة التطرف الإرهابي من خلال تلك الرسالة التنويرية لمسرحية "زهرة والجنزير".

لقد وضع المؤلف ظاهرة الإرهاب تحت بؤرة ضوئية لترسيخ الفهم والإدراك في عقل ووعي المتلقي نحو العنف الإرهابي، والبحث معا عن حلول أو رؤى أخرى لهذا الهم. فهذه الرؤى أو وجهات النظر التي يطرحها المبدعون في أعمالهم الدرامية هي الوظيفة التنويرية التي تتبناها الدراما لمشاكل المجتمع من أجل المصلحة العامة أنه المسرح الذي يعمل على إيقاظ الوعي الذي يبعث الأمل.

وأخيرا لقد أصبح الإرهاب قدرنا، وأصبح طرفا في الصراع ضد الأمن والسلام. هذا الصراع الذي يعتبر محور الدراما وجب على المبدعين إعلاء شأنه في أعمالهم الدرامية من أجل تحقيق ثقافة السلام والتسامح .

الخاتمـــة

أصبحت أصابع الاتهام في أوروبا وأمريكا الموجه ضد العرب والمسلمين بأنهم شعوب تنشر العنف والإرهاب، وأنهم أناس غير حضاريين ودمويين، وذاعت وسائل إعلامهم هذه الاتهامات وانتشرت من بضع سنين وأصبح هذا الاتهام يتعامل به كل غربي مع العرب والمسلمين. هذا الموقف المشين ضد العرب والدين الإسلامي أثار غيرة المؤلفة التي أخذت على عاتقها بالرد على هذه الاتهامات الباطلة دفاعا عن هويتنا العربية وعن ديننا الإسلامي دين التسامح والسلام، موجهة أصابع الاتهام إلى أوربا وأمريكا بأنهم هم عالم العنف والإرهاب الذي نبتا على أرضهما منذ قديم العصور .

لقد أعادت المؤلفة قراءة لبعض أعمال الدراما المسرحية التاريخية لشعوب الغرب، كاشفة من خلالها مواقفهم المستبدة الدموية على مستوى النبلاء والحكام والشعوب، مؤكدة بشهادة هذه الأعمال الدرامية الحية النابضة بالحياة والشخصيات أن أوربا وأمريكا هما جذور العنف الإرهابي في العالم وقد توارثت الأجيال منهم هذا العنف الدموي .

إن أوربا وأمريكا يحاولون تناسي هذا التاريخ الفاضح بالدموية وذلك بالتستر وراء المدنية والتحضر. ودعواه للسلام المزعوم .. ولكننا هنا نحن العرب والمسلمين أصحاب السلام الحقيقي فديننا دين التسامح الذي يدعو إلى الأمن والأمان بنشر ثقافة السلام بين الأفراد والمجتمعات من أجل التنمية والتحضر كما عرف العرب منذ قديم الزمن .

ولا شك أن دعوة السيدة " سوزان مبارك " للتمسك بالدعوة إلى ثقافة السلام هي دعوة تحتاج إليها الشعوب العالمية والعربية قد أطلقت في زمانها الحقيقي .

أولا المصادر :

١- مسرحية السلام : لثقافة الجماهيرية أسيوط .
٢- زهرة والجنزير : محمد سلماوي الهيئة العامة لكتاب ١٩٩٤ .

ثانيا المراجع الأساسية :

١- التنوع البشري الخلاق : تقرير اللجنة العالمية للثقافة والتنمية / ترجمة المشروع القومي للترجمة المجلس الأعلي للثقافة. القاهرة ١٩٩٧ ص ٨٥ .

٢- الإرهاب والمسرح الحديث : جون أور وآخرون ، ترجمة / أمين الرباط مركز اللغات والترجمة. أكاديمية الفنون القاهرة ١٩٩٦ المقدمة بتصريف .

٣- Chiffard leech Christopher Marlawe : Paet for the stage (New York) A.M.S. Press 1986 170 .
٤- المسرحية العالمية : تأليف / الأرداديس نيكول. ترجمة : عثمان نويه . القاهرة . الدار القومية للتأليف والنشر ١٩٦٦ الجزء الثاني ص ٣٢ ، ٤٣ بتصريف .
٥- المرجع السابق ص ٣٥.
٦- المرجع السابق ص ٣٦ .
٧- الإرهاب والمسرح الحديث : مرجع سابق ص ٦ .
٨- Gerald Could, Trony and Satire in Henry VI in Shakespeare : Henry VI : A Casebook .(Neshiville : Hurara 1970) 81

٩- المسرحية العالمية الجزء الثاني : مرجع سابق ص ٣٧ .

١٠- Elia Halevy, The Eraf Tyran mies trans T.K. Webb (New York) New York University 1966) .266 .

١١- الإرهاب والمسرح الحديث ص ٨ مرجع سابق .

١٢- المرجع السابق ص ٨.

١٣- الإرهاب والمسرح ص ١٠.

١٤- Uniliam, C. Reeve , Geary Buchner (New York) .Ungar 1979

١٥- الإرهاب والمسرح ص ١٣ .

١٦- The Origins of Totalilarianism (Cleve land Meridian 1967) 355

١٧- The Days f the communes trans chins Bochr and Armo Reinfrank (London Eyre Methuen .1978.

١٨- الإرهاب والمسرح ص ٢٤ .

١٩- المرجع السابق ص ٢٥ .

٢٠- ضرورة الفن : ارفست فيشر. ترجم : ميشال سليمان. بيروت دار الحقيقة للنشر ص ١٠٦ ، ١١٠ بتصريف .

٢١- المسرح المعارض : بيتر أيدين. ترجمة : حامد أحمد غانم . مركز إصدارات المهرجان القاهرة التجريبي. الدورة ١٩٩٦/٨ ص ١٦ .

٢٢- المسرح في طريق مسدود. كارول روسين. ترجمة : محمد لطفي نوفل. إصدارات المهرجان التجريبي القاهرة . الدورة (١٢) ٢٠٠٠ ص ١٣٧ .

٢٣- المسرح المعارض : مرجع سابق ص ١٦ .
٢٤- المسرح المعارض . ص ١٧ بتصريف .
٢٥- المسرح في طريق مسدود : مرجع سابق : انظر الفصل الخامس .
٢٦- [1] Rabin Erica Wagner Pacifrici, The Maro Morality Play : Terrorism as Social Drama (Chicago : University of Chicago Press 1986) .
٢٧- انظر : السلام يقاوم الإرهاب : إسماعيل عبد الفتاح – وزارة الإعلام هيئة الاستعلامات سنة ٢٠٠٦ ص ١٦ .
٢٨- التنوع البشري الخلاق : مرجع سابق – المقدمة .
٢٩- المرجع السابق ص هـ .
٣٠- المرجع السابق ص ٤٥ ص ٤٦ .
٣١- الإرهاب والمسرح الحديث : مرجع سابق .
٣٢- المسرح بين الفن والحياة، نهاد صليحة ، الهيئة العامة لكتاب القاهرة ٢٠٠٠ ص ٨٥
٣٣- المسرح المعارض : مرجع سابق .
٣٤- المرجع السابق ص ٢٧ .
٣٥- المسرح المعارض . ص ٢٣.
٣٦- الإرهاب والمسرح : مرجع سابق المقدمة .
٣٧- المسرحية العالمية : الجزء الأول ص ١٢٧ .
٣٨- زهرة والجنزير : محمد سلماوي . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤ ص ٥١ .

تماسك المتواليات الصورية في الشعر الفلسطيني الحداثي

عبلة سلمان ثابت (*)

تعد الوحدة العضوية من مظاهر التجديد في الشعر العربي الحداثي، فقد تطور بناء القصيدة العربية المعاصرة، وأصبحت وحدة مرئية متكاملة مترابطة، فلا يكفي وجود الصور الجزئية المنفردة ــ في بعض الأحيان ــ لنقل المشاعر والأحاسيس وتصوير معالم التجربة الشعرية، لذا تتضافر الصور الجزئية في بوتقة التشكيل الجمالي لتصنع صورة كلية تتركب من مجموعة الجزئيات التصويرية لتصنع لوحة تصورية متكاملة .

فالصورة الكلية مجموعة مفردة يجمعها مناخ فني ونفسي موحد، وعلى قدر كبير من التآزر، ومبنية بناءً محكمًا من خلال علائقها المتفاعلة، التي تعبر عن حالات انفعالية وتجارب شعورية على قدر من التركيب أكبر من أن تستوعبها الصورة المفردة، لأنها تحمل رؤية أكثر اتساعًا وشمولاً، فتآزر الصور المفردة وتضافرها في محيط دلالي وانفعالي واحد يخلق صورة كلية ينتج عنها معنى جديد، ليس مجموع الدلالات الجزئية بل هو ناتج علائقها المترابطة التي توسع مدارك الصورة، وتمدد مستوياتها التعبيرية وتُضفي عليها نوعًا من الانسجام والتلاحم النفسي والدلالي، لأن "اللغة عندما تُبنى

(*) مدرس مساعد بقسم اللغة العربية ــ جامعة الأقصى .

إشراف : أ.د. حسن البنداري ، أستاذ النقد الأدبي بجامعة عين شمس .
د. عبد الجليل صرصور ، أستاذ النقد الأدبي المشارك بجامعة الأقصى

وتُركب في إطار تكوين أدبي متكامل، تفجر طاقاتها التشكيلية والتمثيلية والبلاغية والدلالية" [1] .

ويظل الشاعر المعاصر في حالة استكشاف دائم للدلالات التجريدية المتجددة للصور الحسية المتراكمة تراكمًا واعيًا منتظمًا وليس عشوائيًا فوضويًا .

فالصورة الكلية ليس مجرد عملية جمع بين صور بسيطة، وإنما هو رؤية فنية تخلقها الحالة الانفعالية والتجربة الشعورية، وطبيعة تعامل المبدع مع معطياته المفردة لأن "وحدة الصورة هي بالضرورة وحدة الإحساس أو هيمنة إحساس واحد على القصيدة كلها، وعلى هذا فالوحدة العاطفية هي دليلنا على تحقيق الوحدة العضوية في العمل الفني، ومعنى هذا أن الصور في داخل العمل الفني ما هي إلا تجسيد للتجربة أو للحظة الشعورية التي عانيها الفنان"[2] ، فالإدراك الكلي عنصر هام في الرؤية الفنية حيث يمكن المبدع من خلق نتاجات فنية على قدر من الاتساع والعمق، والرقي بمستوياته التعبيرية إلى درجة عالية من الكثافة، وتتيح له تشكيل واقع فني قادر على النهوض بتجاربه وانفعالاته المركبة والمعقدة .

فالصورة الكلية وحدة ثرية حافلة بالمشاعر المتنوعة التي يقدمها الشاعر من خلال مجموعة من الصور المؤتلفة وعلاقتها التي يعبر الشارع بها عن الكثير من العواطف والتجارب، وتجزئة الصورة الكلية وإهمال العلاقات القائمة بين أجزائها، والتعامل معها بوصفها وحدات دلالية منفصلة عن البناء الكلي من شأنه أن يبدد القوة الدلالية، ويضعف الطاقة الإيحائية ، ويفقدها دورها الحيوي في البناء الفني .

---

[1] نبيلة إبراهيم ، فن القص – في النظرية والتطبيق ١٥٨ .
[2] محمد زكي عشماوي، قضايا النقد الأدبي والبلاغي ، دار الكتاب العربي القاهرة ، د . ط ، د . ت ، ١١٠.

"فالعلاقة بين النظائر الصورية والصغرى قد تكون علاقة تشابه وإفضاء، أو اندماج وتماهٍ والذي يحدد شكل هذه العلاقة الدلالية هو سياق النص وتكوينه اللغوي الداخلي بإشاراته الخاصة المرتبطة بالتجربة وبالعرف اللغوي العام"[1]؛ لذلك تصعب دراسة الصورة الكلية بمعزل عن علائقها التركيبية، لأن هذه العلائق تكشف عن العنصر الحيوي النابض في النص، وتقود إلى مدارات دلالة جديدة، وتوصل إلى النسيج الحي والمتكامل للتشكيل الكلي، ولن ينجح الشاعر في إنتاج دلالة جديدة من هذه العلاقات "إلا إذا كان لديه عصب حدسي يوقع الصور ويضبطها ويمدها بما يبقى على وحدة القصيدة وانسجامها وتآلفها، وإذا انعدمت تلك الذائقة الهندسية التي تغذي التجربة وتعدلها فإن القصيدة تأتي ركامًا من الخلايا المنعدمة الشكل، لأنه ليس ثمة هيكل عضوي يحملها ويحفظ كيانها" [2] .

فالصورة الكلية أسلوب فني تسعى إلى تقديم تجربة أكثر اتساعًا وشمولاً مما تقدمها الصور الصغري، ويعمد الشاعر من خلالها إلى تنمية إبداعه داخليًا بتداعي الصور وتركيبها بشكل متلاحم، بحيث تخلق مشهدًا شعريًا شبيهًا باللوحة الفنية المشتملة على الخطوط والألوان المترابطة والمتتابعة، كما أن خاصية التداعي تعمل على تنمية الصور وامتدادها داخل البنية الكلية، وليس لكل صورة القدرة على النمو والامتداد ، بل لابد لها من أن تمتلك المقومات الدلالية والدينامية الحركية التي تؤهلها للانسراب في مفاصل القصيدة والتفاعل مع مكوناتها والامتداد لاستيعاب أحداث ومواقف أكثر اتساعًا وشمولاً، فاتساع الرؤية تعمل على تنمية الصورة، وخلق نمط فني كل ذي بنية حية متماسكة الأجزاء ومتسقة الشعور تتسم بالعمق والشمولية .

---

[1] عبد الخالق العف، التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني، مطبوعات وزارة الثقافة – غزة ، ط ١، ٢٢٨، ٢٠٠٠.

[2] محمد حمود ، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب اللبناني – بيروت، ١٩٨٦م ، ١٠٦.

ونلمس هذا النمط الفني في قصيدة (خمس أغنيات للفدائيين) لفدوى طوقان التي تقدم فيها مجموعة من الصور المفردة المتآزرة ضمن بناء كلي يستوعب أفكار الشاعرة وانفعالاتها حيث تقول :

(١) مخاض

الريح تنقل اللقاح
وأرضنا تهزها في الليل
رعشة المخاض
ويقنع الجلاد نفسه
بقصة العجز، بقصة الحُطام
والأنقاض

* * *

يا غدنا .. الفتي خبّر الجلاد
كيف تكون رعشة الميلاد
خبّره كيف يولد الأقاح
من ألفم الأرض، وكيف يبعث الصباح
من وردة الدماء في الجراح

(٢)
كيف تولد الأغنية

نأخذ أغنياتنا
من قلبك المعذب المصهور
وتحت غمرة القتام والديجور
نعجنها بالنور والنجور
والحب والنذور
ننفخ فيها قوة الإنسان

والصخور
ثم نردها لقلبك النقي
قلبك البلور
يا شعبنا المكافح الصبور !

(٣)

حين تنهمر الأنباء السيئة

الريح تجدل الدخان في الأغوار
وفي دروب الليل والإعصار
تنهر الصخور والأحجار
سوداء بالرماد
سوداء بالدخان
ولتنهمر كما تشاء هذه الصخور
ولتنهمر كما تشاء هذه الأحجار
فالنهر ماض، راكض إلى نصبه
وخلف منحنى الدروب ، في
رحابة المدى
ينتظر النهار
من أجلنا ينتظر النهار

(٤)

عاشق موته

تخطفنا الرؤيا مع ابتسامة الصباح
أره طائري يطير
يهجرني قبل الأوان
يفلت من يدي في
دوامة الرياح

يدافع الرياح ثم يهوي مشارف الكفاح

* * *

وتفتح الصخور ساعديها
جدولي حرير
تلتقف طائري الذي يطير
يهجرني قبل الأوان
وتسترد ابنها الأوطان، تسترده
لقلبها الحي العتيق

* * *

يا شجرة المرجان عرّشت غصونه
على جوانب الطريق
أعشق موتي في مواسم الفداء والعطاء
أعشق موتي تحت ظلك المضرج الغريق

(٥)

كفاني أظل بحضنها

كفاني أموت على أرضها
وأدفن فيها
وتحت ثراها أذوب وأفنى
وأبعث زهرة
تعيث بها كف طفل نمته بلادي
كفاني أظل بحضن بلادي ..
ترابًا
وعشبًا
وزهرة [1]

[1] فدوى طوقان ، الأعمال الشعرية الكاملة ٤٢١ ـ ٤٢٦ .

قدمت الشاعرة صورة كلية تتكون من خمسة مقاطع يأخذ كل مقطع منها عنوانًا ورقمًا مستقلاً ، يبدو للوهلة الأولى أنها قصائد مستقلة منفصلة عن بعضها، ومعزولة عن البناء الكلي للقصيدة ولكن عند النظر إليها نظرة شاملة، وقراءتها ضمن إطارها الكلي ومحيطها العضوي، تدرك وحدتها الفنية وقيمتها التعبيرية المترابطة؛ لأن كل مقطع يكمل ما قبله ويمهد لما بعده حتى يكتمل البناء الكلي للصورة باكتمال المقطع وإتمام الفكرة المراد التعبير عنها، وهي فكرة التضحية التي تعني فداء النفس في سبيل ميلاد جديد، فهي تدعو إلى التضحية كي يعيش الوطن حياة كريمة جديدة مغايرة لحياته تحت ظل الاحتلال .

فقد أخذ المقطع الأول من القصيدة عنوانًا جانبيًا "مخاض" وهو يوحي بالمتفاعلات الداخلية والآلام التي تسبق الثورة، فهي ميلاد حياة جديدة من خلال الألم، فلحظة المخاض التي يمر بها الوطن المحتل هي ميلاد ثورة، ثم تعمد الشاعرة إلى تقديم عادل من الطبيعة – وهو الريح التي تنقل اللقاح بين زهر الأقاح وتنشر الخصيب، فما أشبه ذلك بالتفاعلات الثورية وانتشارها بين الأفراد وانتقالها بين المدن .

ثم تنتقل الشاعرة لصورة جديدة في هذا المقطع وهي حماس وطنه لميلاد الثورة التي ستخرج من جوف الهزيمة التي مُني بها الشعب العربي في حزيران ١٩٦٧م بعد أن أقنع الجلاد – العدو الصهيوني – نفسه بعقم الشعب وموت بذور الثورة داخله ، وعجزه عن النهوض من ركام الهزيمة .

وتخاطب الشاعرة الغد الفتى – الأمل المشرق – أن يخبر العدو أن زهر الأقاح يولد وينمو بعد أن تضرب جذوره في الأرض وتشقها، وكأن هذا الانشقاق هو ألم الأرض ومخاضها الذي ينتج عنه نمو زهر الأقاح ، فمتعة الحياة تتحقق مع الألم والمعاناة .

وجاء المقطع الثاني تحت عنوان "كيف تولد الأغنية" ليكمل ما أوحت به الشاعرة في المقطع الأول من تفاعلات وآلام فكرة انبعاث الأمل من وسط المعاناة وهي الفكرة المسيطرة على وجدان الشاعرة، فتصور الشاعرة الأغاني الصاعدة من قلوب المقهورين التي توحي بالمستقبل المشرق والممتلئة بالأمل، والمحملة بمعاني التحدي والصمود والتفاؤل بالمعذبة، لأن وطنها محتل، وتتحول هذه الأغنيات أملاً مشرقًا عندما ينفخ فيها من قوة وصلابة (الصوان والصخور) النابعة من قلوب الثائرين وعزيمتهم الذين لم يلوث قلوبهم حقد الاحتلال .

أما المقطع الثالث الذي حمل عنوان (حين تنهمر الأنباء السيئة) فقد جاء نتيجة طبيعة لما سبق في المقطعين الأول والثاني حيث تصور نتائج اللقاح الذي تنقله الرياح، والأغاني التي ألهبت حماس الجماهير، والتي تمخض عنها انفجار النهر (الثورة) الذي شق مجراه بقوة وعن وسط الصخور والأحجار التي تقذف في طريقه وتحاول أن تعرقل مسيرته، وهو ماضٍ يسير بقوة جارفة ليصل إلى مصبه ومبتغاه .

فقد خلقت الشاعرة معادلاً موضوعيًا من الطبيعة، فالصخور هي العدو وما يبذله من جهود ومحاولات لإيقاف مسيرة المقاومة، والنهر هو ثورة الشعب الفلسطيني فهو إيحاء بالخير والعطاء والاستمرار بالرغم مما يعترض سبيله من مؤامرات – صخور وحجارة - ، فهو مستمر للوصول إلى تحقيق أهدافه في الوصول إلى مصبه – الانتصار على العدو في النهاية – وليس النهار المنتظر إلا مستقبل الشعب الفلسطيني الخالد .

وفي المقطع الرابع الذي جاء تحت عنوان (عاشق موته) يتحقق ما ألحت عليه الشاعرة في المقاطع السابقة، حيث تتجه الصور نحو العنقودية التي يتمثل مرتكزها الضوئي في "الرياح" فتتوالد منها صور وتتجه إليها وتشكل عنقودًا

صوريًا مرتبطًا بوحدة شعورية متسقة هي المعاناة ثم الانفراج هي الموت وانتصار الحياة، وهي تغلب النور على الظلام .

فالطائر (الفدائي) يطير ويهجر عشه قبل أوانه بعد أن كان بحوزتها، وكأنها هي أمه التي تحتضنه، وانطلاق الطائر من عشه قبل أوانه يدل على نضجه وحيويته وقوته، ويقاوم هذا الطائر الرياح – الغزاة – التي تقف ضد اتجاهه، ولكن ذلك لا يثني الطائر عن غاياته فيبقى مندفعًا حتى يخر شهيدًا ، ويسقط في حضن أمه الأرض لتضمه إلى صدرها النابض بالحياة، فالصخور تتحول إلى جداول حرير تحتضن الطائر المهاجر، والأرض تسترد ابنها ويحتفي الابن بوطنه ، ويفضل الصمود والتشبث به ولو شهيدًا في أحضان ثراه المضرج .

وتخاطب الشاعرة شجر المرجان لتوحي بأن موت الطائر ليس موت فناء، بل موت انبعاث وتجديد للحياة .

أما المقطع الأخير الذي حمل عنوان (كفاني أظل بحضنها) فقد جاء تأكيدًا على فكرة البعث المطروحة في المقطع الرابع، إنها تعشق الموت عن طريق التضحية والفداء من أجل العطاء وصنع حياة جديدة، وهذا ما دفع الطائر (الفدائي) إلى الإقبال على التضحية والاستشهاد بكل شجاعة وعشق للموت على أرضه والذوبان في ثراها والانبعاث عشبًا وزهرًا تداعبه أكف أطفال بلاده .

إن النظرة الكلية للقصيدة والقراءة المتماسكة لمقاطعها، يوحي بتماسكها الفني والنفسي، واندماج مقاطعها وتفاعلها في البناء الكلي لخلق عالم شعوري متوازن ومتكامل، يعكس تجارب الشاعرة ويبرز قدرتها الإبداعية في تشكيل كلي يعبر عن فكرة واحدة وهي ولادة الحياة من وسط الموت، وانبثاق الأمل

من داخل الألم والمعاناة، وبذل التضحيات من أجل خلق حياة جديدة للوطن مهما كانت التضحيات .

وفي صورة كلية أخري للشاعرة فدوى طوقان يَبرُزُ تماسك الأجزاء واتساق الشعور بحيث يصبح كل جزء بمثابة عضو حي في بنيتها الفنية، حيث تقول في قصيدتها "مدينتي الحزينة" :

يوم رأينا الموت والخيانة
تراجع المد
وأغلقت نوافذ السماء
وأمسكت أنفاسها المدينة
يوم اندحار الموج ، يوم أسلمت
بشاعة القيعان للضياء وجهها
ترمد الرجاء
واختنقت بغصة البلاء
مدينتي الحزينة
اختفت الأطفال والأغاني
لا ظل ، لا صدى
والحزن في مدينتي يدب عاريًا
مخصب الخطى
والصمت كالجبال رابض
كالليل غامض ، الصمت فاجع
مُحمّلٌ
بوطأة الموت وبالهزيمة
أهكذا في موسم القطاف
تحترق الغلال والثمار ؟

أواه يا نهاية المطاف ! [1]

اعتمدت الشاعرة في هذه اللوحة على صور شعرية مصبوغة بالحزن، فيها طعم الهزيمة والخوف الذي ألم بالوطن ، بعد احتلال إسرائيل لباقي فلسطين وأجزاء أخرى من الوطن العربي (سيناء حتى قناة السويس – الجولان السورية – وداي عربة في الأردن) حيث أبرزت الشاعرة أن ما حدث خلال ستة أيام فقط، لم يكن تأثيره قاصرًا على الأرض بكل ما فيها، بل على الإنسان ذاته، حيث أصبح أسيرًا لكل الهواجس المؤلمة ليكون بعد ذلك غريبًا عن نفسه، متجردًا من أحلامه وأمنياته .

فاندمجت الصور الجزئية والتي يحمل بعضها انزياحًا مقصودًا عن الحقيقة في صورة كلية يحيط بها سياق شعوري مصبوغ بالحزن والكآبة والخوف، لتكشف عن عمق مأساة شعبها المطرود من أرضه، فحين تحدثت عن الهزيمة أشارت إلى تراجع المد – نوافذ السماء المغلقة – اندحار الموج – بشاعة القيعان – ترمد الرجاء – غصة البلاء) تراكيب صورية سوداوية تتجه نحو جو نفسي حزين، كما رفدت الشاعرة الحزن بصور كشفت عن متاهاته السود، مثال ذلك : فجاعة الصمت وغموض الليل وصمت الجبال ووطأة الموت والهزائم وأخيرًا احتراق الغلال في موسم القطاف .

اعتمدت الشاعرة كما نرى على لغة مجازية لتكون صورًا جزئية اكتسبت قيمتها من انتمائها إلى الصورة الكلية، فجميع تلك الصور الجزئية قادرة على كسب المعنى دلالة جديدة؛ فالشعر الجيد هو القادر على أن تكون كل جملة فيه أو سطر جديد إضافة فنية لبنية القصيدة من حيث المضمون، ولهذا فقد حققت الشاعرة هنا بنائية منسجمة تمامًا مع طبيعة الحدث والرؤى والمشاعر، وأحدثت استجابة انفعالية ومشاركة وجدانية لدى المتلقي .

---

[1] فدوى طوقان ، الأعمال الشعرية الكاملة ٤٨١ .

وفي قصيدة "أغنية صغيرة لليأس" عكست الشاعرة تجاربها الشعرية، وأبرزت قدرتها الإبداعية في تشكيل صورة كلية اشتملت على حقوق دلالية متجاورة ومتآلفة ومتكاملة ، حيث تقول فدوى طوقان :

وحين يمد ، يشد، يمزق ، يطحن
ينفضني
يزرع النخل فيّ ،
ويحرث بستان روحي ،
يسوق إليها الغمام
فيهطل فيها المطر
ويورق فيها الشجر
وأعلم أن الحياة تظل صديقه
وأن القمر
وإن ضل عني سيعرف نحوي طريقه [1]

تقد الشاعر في النص السابق صورة شعرية كلية، تجسد خلالها صورًا حسية متدفقة متتالية عكست تجربة داخلية يتصارع فيها الموت مع الحياة الحرة الكريمة، واليأس مع الأمل .

وقد استمدت الشاعرة مفردات الصورة من الطبيعة، وأخذت تعيد تركيبها، فقد أصحبت الصورة الخارجية معانٍ ذاتية صورت حالة باطنية للشاعرة، رسمتها الشاعرة بصورة حزينة حملت بعضها انزياحًا مقصودًا عن الحقيقة أو ترميزًا دالاً في صورة كلية يحيط بها سياق شعوري مصبوغ بحالة اليأس التي تربعت في ظل الهزيمة التي أصابت الشعب العربي، لكن هذا اليأس قد وضعت له الشاعرة حدودًا، ثم كشفت عن الأمل بعد أن حاصرت اليأس، فبدأ

[1] فدوى طوقان ، الأعمال الشعرية الكاملة ٦٢٩ .

الأمل يدب في الأوصال فولدت فيه رعدًا وغيمًا ثم مطرًا، وبدأت تدب الحياة في الأرض بعدما استقبلت المطر، فنما الزرع وأوراق الشجر، ودبت الحياة في العروق الجافة ثم سطع القمر (رمز للأمل الأخضر) وانزوى الظلام .

(يمد – يشد – يمزق – يطحن – ينفض – يزرع النخل – يحرث بستان روحي – يسوق إليها الغمام) تراكيب صورية تكشف عن توتر وصراع بين اليأس والأمل، وقد جاءت الأفعال مضارعة لتفيد ديمومة الحدث، ثم أردفت لها تلك الصورة الرامزة (المطر – الشجر – النخل – الغمام – المطر) لتكشف عن أبعاد نفسيتها، ولتكمل الصورة السابقة التي تصور فيها فكرة البعث ، بعث الأمل من اليأس وبعث الخصب من الجدب .

فهي صورة منسجمة متآلفة وتوقيعات متتابعة خصبة ثرية ذات فعالية تجسد تجربة الشاعرة وتحدث الاستجابة الانفعالية والمشاركة الوجدانية لدى المتلقي .

وفي تماسك للبنى الصورية في شعر سميح القاسم، رسم الشاعر في قصيدته (قطر الندى) مجموعة صور جزئية تآزرت في أجواء فنية ونفسية موحدة خلفت صورة كلية عكست لون التجارب الشعورية والحالات الانفعالية التي انتابت الشاعر التي عبر فيها عن قضاياه وهمومه المعاصرة ليوحي من خلالها بالموقف العربي من القضية الفلسطينية، وذلك بقوله :

قطر الندى تجمة لسطوح المخيم
وشباكها وردة للمدى
وقطر الندى لوعة الياسمين
ونضج السنابل قطر الندى
وحين تغني يغني الحنين
ويهفو العطاش إلى ماء زمز ...

....
وقطر الندى نخلة للقفاز
ونبعٌ لغزلانها الظامئة
وأنثى هزار، بدون هزار
وقطر الندى مهجة دافئة
وشهوة شبابةٍ في هدوء البراري
وقطر
الندى
لاجئة [١]

تأمل هذا المرتكز الضوئي (قطر الندى) الذي مثل ملتقى لمكونات النص ومصدر عطائه الدلالي الذي توالدت منه صور دلالية جزئية تتكاثف مع بعضها حول الصورة الكلية لتعزز فكرتها، وتكشف جمالياتها ضمن عناقيد من الرؤى والدلالات التي تتسع لتحتضن انفعالات الشاعر وتجسد معاناته وهمومه.

فقد جاءت دال (قطر الندى) معادلاً موضوعيًا لواقع الأراضي العربية المحتلة والمواقف العربية اتجاهها، وبمجرد ذكر دال (قطر الندى) يتبادر إلى الذهن الأميرة المغلوبة وتخاذل أبيها خمروية وزوجها الخليفة المعتضد عن نجدتها وانغماسهما في الترف، وهما في ذلك يعادلان بعض المواقف العربية التي تخاذلت عن نجدة فلسطين .

وقد انبثق من هذا المرتكز الضوئي مجموعة وحدات دلالية شكلت في مجملها المعنى الكلي للنص، فقطر الندى نجمة أمل تضيء الطريق أمام المهاجرين – سطوح المخيم – وهي وردة للمدى ولوعة للياسمين، ونضج

---
(١) سميح القاسم ، الأعمال الكاملة ، ٢/٧٠٠ – ٧٠١ .

للسنابل، وتتمتع بصفات عربية أصيلة – نخلة - ، وتمثل مصدر خير وعطاء ونبع دفء وحنان لأبنائها المتعطشين لرؤيتها والتي تحن لعودتهم باستمرار، وهذه الصور مجتمعة تبرز معالم العراقة والجمال والعطاء لقطر الندى / فلسطين، وقد رفد هذه الصور بصور جزئية تذكر بواقع الأرض الفلسطينية عندما جاء دال (لاجئة) ليذكر بموقعها المأساوي ويحرض على إنقاذها واسترداد كرامتها .

وقد حرص الشاعر على الربط الدلالي بين مجموع الصور المتراكمة بدال قطر الندى، فحافظ على تماسكها البنيوي الصوري، كما أن السياق الشعوري والنفسي لمجموع هذه الصور المندمجة واحد وهو واقع فلسطين ، والمواقف العربية اتجاهها .

وفي تلاحم آخر للصور الجزئية التي اندرجت في بنية حية متسقة الشعور بحيث يصبح كل جزء بمثابة عضو حي في بنيتها الفنية، يقول سميح القاسم في "مقطوعة الطفل الذي ضحك لأمه" :

حبا في ساحة الدار
وكركر حين فاجأها
حوار السور مطروحة
وفاجأ بضع أزهار
مبعثرة على صدر
جميع عراه مفتوحة
تصيح !
تعال يا ولدي ..
تعال ارضع
فخف لها على أربع
وغرد ثغره : أماه

وكركر ، حين لم تسمع
وشد رداءها
ورؤاه .. دغدغة وأرجوحة
وردد عاتبًا أمـ ..
* * *
وظلت في جوار السور مطروحة
وظلت بضع أزهار
تنزدمًا
على صدر جميع عراه مفتوحة
تصيح : تعال يا ولدي .. [1]

يقدم لنا سميح القاسم لوحة شعرية كلية لها قدرة فائقة على التركيز ، وهي لوحة مفعمة بالمعاناة لطفل يحبو نحو جثة أمه المقتولة، ليرضع من صدرها، وهذا الطفل البريء لا يدرك مصاب أمه وما ألم بها على أيدي المحتلين الصهاينة .

وقد تلاحمت العناصر الدلالية في القصيدة لتشكل صورة كلية، لا يمكن فصل أجزائها عن بعضها البعض، لقد تحولت الصورة هنا إلى بنية ثرية، وإلى جانب هذا الثراء نجد امتزاج الخطوط والألوان، وتتماهى الأشياء وتذوب، ونجد دلالات كثيرة ثرية، فالشاعر يبرز صيرورة الحياة والأمل في غد مشرق في قوله (حبا – كركر)، فالطفل بطبيعته يسعى لاستكشاف العالم المحيط به، وبغريزة فطرية يندفع نحو أمه فرحًا، ولكنه يفاجأ بالدم على صدر أمه فيحسبه أزهار حمراء، ولكنه لا يستطيع التمييز بين الأشياء؛ لأن المدركات الحسية لم تتبلور بعد في ذهن الطفل البريء ، فلا يميز بين الدم

[1] سميح القاسم ، ديوان سميح القاسم ٢٠٢ – ٢٠٣ .

والأزهار . فالطفل في مرحلته الأولى لا يستجيب إلا لمتطلباته الأولية وهي الغذاء والحب .

وتتصاعد الصورة شيئًا فشيئًا ها هي الحياة تناديه، ويبرز ذلك في دال (تعال) ، فلم يدرك الطفل لبراءته وسذاجته الطفولية مأساة الفاجعة فيخف على أربع ليصور لنا مدى اللهفة والشوق والحب، وسرعة الاستجابة لمتطلباته الأولية، ويزداد المشهد التصويري مأساوية بدال (غرد) ليوضح لنا سذاجة الطفولة وبراءتها التي لم تدرك بوقع الخطب من حولها، فيتصرف ببراءة وسذاجة حين يكركر .

ثم تتصاعد الصور دراميًا حين يشد الطفل رداءها موقظًا لمشاعر الأمومة فيها، ولكنها لا تستجيب، ثم يخطابها معاتبًا إياها بالدال المقطوع صوتيًا ليثير حنانها ويمنح الصورة حيوية وحركة .

وقد جاءت هذه المشاهد المفعمة بالحركة والإيحاءات لتصور لنا حقيقة المشهد المأساوي الذي يتمثل بسذاجة الطفل وبراءته التي يبرز من خلالها مشهد الحقيقة، فالأم شهيدة والطفل لا يدري هذه الحقيقة الفاجعة التي تتمثل في استمرار النقيضين الموت / الحياة الذي يحدو كافة أبناء الشعب الفلسطيني المناضل ليستمر الأمل رغم الموت .

لقد تضافرت كل الصور الجزئية لخلق جو شعوري عام من الحزن والأسى مع استمرار الأمل .

كما رسم سميح القاسم في قصيدته "انتظرني" صورة كلية عبر من خلالها عن الفدائي وتضحيته في سبيل وطنه ، متخذًا من الصفات التي نعتها به مبررًا لتلك التضحية ، وذلك في قوله :

عنقي على السكين يا وطني
ولكني أقول لك : انتظرني !

ويداي خلف الظهر يا وطني
مقيدتان
ولكني أغني
لك .. آه يا جرحي .. أغني
أنا لم أخنك .. فلا تخني
أنا لم أبعك .. فلا تبعني
وطن المزامير التعيسة والوجوه الضائعة
وطن الجذور الحاقدة
وطن العواصف والصواعق والليالي الضائعة
وطن الجذور الحاقدة
وطن العواصف والصواعق والليالي الضائعة
وطن الجذور الحاقدة
وطن العواصف والصواعق والليالي الباردة
وطن البساتين السبية والأكف الضارعة
وطن القرى والأطلال والدم والبكاء
ألشد أزرك ؟
أم تراك تشد يا مغدور أزري
وطن الأكاذيب القديمة والرؤى والأنبياء
ألكون سرك ؟
أم تراك يا مغدور سري ؟
وطن التمزق في المنافي والمذابح والملاجئ
وطن الحقائب والمطارات الغريبة والموانئ
وطن الغضب
وطن اللهب

يا من يبوس يديك عبر دموعهم مليون لاجئ !
آمنت بالحب الذي يعطي ويفنى في العطاء
ولذا ، أقول لك : انتظرني !
عنقي على السكين ، لكني أقول لك :
انتظرني [1]

فالشاعر يقدم مجموعة من الصور المفردة المترابطة التي تتكامل لتمنح المتلقي صورة كلية واحدة يعبر من خلال عناصرها عن صورة الفلسطيني الذي يفدي وطنه بأغلى ما يملك وهذا يفسره قول الشاعر (عنقي على السكين)، ثم يقدم الشاعر مبررًا نفسيًا لهذا الموقف النضالي حيث يأتي بصورتين متتاليتين للوطن تساهمان في تأصيل معنى الفداء وتعميقه، فالصورة الجزئية الأولى يقدم الوطن في صور متتالية، فهذا الوطن "وطن الوجوه الضائعة، وطن البساتين السبية والأكف الضارعة، وطن القرى والأطفال والدم والبكاء – وطن التمزق في المنافي والمذابح والملاجئ ، وطن الحقائب والمطارات الغربية والموانئ – وطن المذلة والأسى والكبرياء" ، وهذه الصورة تتطلب من الفلسطيني التضحية ليخلص هذا الوطن من مأساته، ثم تتآزر معها الصورة الثانية فتصور الوطن بأنه وطن العواصف والصواعق واللهب والغضب، فهذا الوطن الجريح في أمس الحاجة للخلاص والفداء والتضحية .

فلا عجب أن يقوم أبناؤه العاشقون الذين آمنوا بالحب الذي يعطي ويفني في العطاء بالتضحية والفداء، ثم يعود الشاعر في ختام هذه القصيدة ليرسخ المعنى الذي يرمي إليه وهو التضحية والفداء في سبيل الوطن، هذا المعنى الذي أعلنه في مطلع هذه القصيدة .

---

[1] سميح القاسم ، ديوان سميح القاسم ٦٨٨ – ٦٩٠ .

لذلك ساهمت الصور الجزئية في تكوين الصورة الكلية لتوازر المعنى الذي رمى إليه الشاعر عن طريق تشكيل جديد يعتمد على الامتداد النفسي والتركيب الدلالي والتوليد المعنوي، فجاءت الصورة الكلية بناء موحدًا متكاملاً، لا يجوز معه فصل جزئياتها والاستغناء عن بعضها، وتأتي كلها نابضة بالحركة وتتكاثف في إعطاء ملامح ودلالات موحية للصورة الكلية .

وشكل محمود درويش في قصيدته "الأرض" صورة كلية جعل نواتها شهر آذار، الذي امتزجت فيه الأرض بدماء خمس بنات على باب مدرسة ابتدائية، واشتعلن مع الورد والزعتر، وافتتحن نشيد التراب، والتحم فيه صوت الشاعر بالأرض ، وذلك بقوله :

في شهر آذار نمتد في الأرض
في شهر آذار تنتشر الأرض فينا
مواعيد غامضة
واحتفالاً بسيطًا
وتكتشف البحر تحت النوافذ
والقمر الليلكي على السرو
في شهر آذار ندخل أول سجن وندخل أول حبّ
وتنهمر الذكريات على قرية السياج

يتم تشكيل الصورة الكلية من خلال المرتكز الضوئي للقصيدة – شهر آذار – ويمتد ليستغرقها ويسيطر على مفاصلها، ويتغلغل في مقاطعها، وينسرب في جزئياتها، ويشكل مركز العمل وبؤرته الذي تنبثق عنه مجموعة من الدلالات الإيحائية الملتفة حوله، والمتكاثفة معه لتشكل ديناميته التي تضيء جوانب النص وترسم طبيعته وتتجه به نحو الدرامية التي تزيد من فعاليته الدلالية وكثافته الإيحائية .

وافتتاح القصيدة بعبارة "في شهر آذار" وتكثيفها في مواضع عديدة فيها يأتي على سبيل التذكير على البعد الزمني للصياغة وهو شهر آذار، وهذا الزمن له علاقة قوية بمضمون القصيدة التي تحمل عنوان "الأرض" التي تبدأ معه دور الخصب وانبعاث الحياة في الأرض، حيث تبدو الأرض في بعديها الكوني والوطني امتدادًا للروح التي تسعى القصيدة لتأكيدها في مقابل استشهاد خمس بنات سقطن على باب مدرسة ابتدائية، لذلك ارتبط كل سطر شعري بما يؤكد فعل الخصوبة والنماء "في شهر آذار نمتد في الأرض، في شهر آذار تنتشر الأرض فينا " " في شهر آذار ندخل أول سجن وأول حب"، فالامتداد في الأرض وانتشارها وولوج باب الحب ما هي إلا بعض ملامح الخصب التي أثرتها القصيدة، بذلك يثري الموقف الشعوري التي عبر عنه الشاعر بأسلوب سردي يقول فيه :

وفي شهر آذار تستيقظ الخيل
سيدتي الأرض
أي نشيد سيمشي على بطنك المتموج بعدي ؟
وأي نشيد يلاءم الندى والبخور
كأن الهياكل تستفسر الآن عن أنبياء فلسطين في بدنها
المتواصل
هذا اخضرار المدى واحمرار الحجارة
هذا نشيدي
وهذا خروج المسيح من الجرح والريح
أخضر مثل النبات يغطي مساميره وقيودي
وفي شهر آذار ينخفض البحر عن أرضنا المستطيلة مثل
حصان على وتر الجنس
في شهر آذار ينتفض الجنس في شجر الساحل العربي

في شهر آذار زوّجت الأرض أشجارها

تتداخل في هذا المقطع الخطوط والألوان لكي تكمل الصورة الكلية، وترسم معالم الخصب والولادة والانبعاث ، ففيه تستيقظ الخيل التي توحي بالجهاد، وترتبط دلالاتها بدلالات دينية (أنبياء فلسطين – خروج المسيح) ويأتي خروج المسيح من الجرح والريح أخضر مثل النبات ، إيحاء بالانبعاث الديني الكوني الناتج عن الخصوبة، هذا الانبعاث الأخضر مزجه الشاعر باللون الأحمر إيحاءً منه بالفداء والتضحية، التي تمتزج فيه الأرض بالدماء .

"وينتفض بالجنس فيٰ شجر الساحر العربي – زوجت الأرض أشجارها – إيحاءً بطاقات الخصب والنماء في هذا الشهر التي تكتسي فيه الأرض بحلتها، وتنتقل فيه العصافير ، ويظهر ذلك في قوله :

وفي شهر آذار تأتي الظلال حريرية والغزاة بدون ظلال

وتأتي العصافير غامضة كاعتراف النبات

وواضحة كالحقول

العصافير ظل الحقول على القلب والكلمات

فالتشبيه في هذا المقطع منغرس في أيديولجية النص وفاعل في إضاءة الصورة الشعرية الكلية التي ترسم صورة الوطن في طبيعته الأولى الخصبة، الأرض حين يعلنها آذار بكامل زينتها وزخرفتها وتمتد فيه الظلال الحريرية هي إعلان يتميز بوجود الوطن الدائم على عكس وجود الغزاة / الاحتلال الصهيوني فوجودهم وجودًا مؤقتًا لا تعترف به الأرض ، فالغزاة في الوطن – المكان، إلا أن الزمن لا يعترف بهم فوجودهم خارج الفعل الجمالي والانبعاثي لآذار – بدون ظلال ، في حين تغطي الظلال الحريرية الوجود الفلسطيني داخل الفعل الجمالي لآذار ، وفي سماء الصورة تأتي العصافير / رمز للحرية.

وتخترق الوجود الصهيوني الزائف والعصافير والظل للوجود الصهيوني انتصار للأرض على المحتل وتأكيد للوجود الفلسطيني الذي تستجيب الأرض له، وهذا ما عبر عنه الشاعر بقوله :

وفي شهر آذار رائحة للنباتات، هذا زواج العناصر
"آذار" أقسى الشهور وأكثرها سيفًا أي
سيف سيعبر بين شهيقي وزفيري ولا يتكسر
هذا عناقي الزراعي في ذروة الحب ، هذا انطلاقي
إلى العمر
فاشتبكي يا نباتات واشتركي في انتفاضة جسمي ، وعودة
حلمي إلى جسدي [(١)]

يقيم الشاعر في هذا المقطع عرسًا لزواج عناصر الطبيعة بما تحمله من بذور اللقاح، وذلك لتخصيب الحياة التي تفوح منها رائحة الخصب والنماء، وستفشل القوى التي تحاول الوقوف في طريق هذا الحب، الذي لا يشيخ ولا يكيل .

فالشاعر في تصويره لإرادة الحياة من معادل طبيعي هو "آذار – الأرض" يثير جملة من الدلالات المتداخلة المتفتحة على آفاق إيحائية واسعة تندمج مع بعضها ويتفاعل مع مكونات النص الذي يرسم صور كلية صورة الوطن الفلسطيني في طبيعته الأولى التي تتميز بالخصوبة والنماء، وصورته في ظل الوجود الصهيوني الذي تختفي فيه هذه الأشياء .

كما قدم لنا الشاعر محمود درويش صورة كلية للفلسطيني النازح عن وطنه الذي ألف متاعب الحياة وآلامها ومتابعها من خلال تآزر الصور الجزئية وخطوطها وألوانها في الصورة الكلية، حيث يقول :

(١) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ٦٣٩/١ – ٦٤٦ .

لا تذكرينا
حين نفلت من يديك
إلى المنافي الواسعة
إنا تعلمنا اللغات الشائعة
ومتاعب السفر الطويل
إلى خطوط الاستواء
والنوم في كل القطارات البطيئة والسريعة
والحب في الميناء
والغزل المعد لكل أنواع النساء
إنا تعلمنا صداقة كل جرح
ومصارع العشاق
والشوق المعلب
والحساء بدون ملح [1]

قدم الشاعر مجموعة من الصور المتآزرة التي قدمت صورة كلية للفلسطينيين الذين هاجروا عن وطنهم إلى مناف جديدة، ولم يتشبثوا بوطنهم .

وقد استحضر الشاعر كل التفصيلات الحسية والمعنوية لهذه المنافي فهي واسعة مما يوحي بتشتتهم في جميع أصقاع العالم، كما أن هجرتهم في كل مكان تعملهم كيفية التعامل مع الشعوب والدول التي يعيشون فيها، والتحدث بلغتهم، والمهاجرون الفلسطينيون قد تعلموا صداقة كل جرح لأنهم قد ذاقوا من الظلم صنوفًا مختلفة وأثخنتهم جراحهم؛ لذلك وقفوا إلى جانب الشعوب المظلومة، كما تعلموا التضحية والفداء في سبيل عشق الوطن والاستمرارية في هذا الحب والمحافظة عليه / الشوق المعلب .

---

[1] محمود درويش ، ديوان محمود درويش ٤١٦/١ .

ويجمع كل هذه الصور الجزئية صورة كلية يسيطر حالة الفلسطيني المشتت في أصقاع العالم، الذي ألف مصاعب هذه الحياة . .

وفي تماسك للمتواليات الصورية يستدرجنا معين بسيسو في قصيدته "المتاريس" واهبًا النص دارمية وحيوية فاعلة، حيث يقول :

مدينتي قد أقبوا ليلاً
من الأظفار والخناجر
وكنت نجمة تقاتل
أضواؤها العريانة السلاسل
وكانت الذئاب تقتفي خطى الجداول
وكنت ماردًا من السنابل
يداه منجلان والجراد زاحف قوافل
يريد أن يجر للطاحون مارد السنابل
مدينتي يا أدمع البركان قد جرت مشاعل
ويا ابتسامة الزلازل
.. آه يا سليلة الأصداف
يا زيتونة الأمواج
يا حورية الخنادق
يا وردة الورد في حديقة الحدائق
.. تقدمي إلى الأمام بالغبار بالدماء
بالبيارق المغبرة
بالخوذة المعفرة
بالبندقية المزمجرة

بأغنيات النصر كالبراعم المنورة [1]

يوجه الشاعر حديثه إلى مدينة بورسعيد الباسلة التي قادت الحروب منذ الأزل، وظلت صامدة صمودًا أسطوريًا في وجه الغزاة، فيصفها بأوصاف دقيقة منسجمة مع طبيعتها الحسية فهي (نجمة تقاتل، أضواؤها سلاسل، ماردًا من السنابل، دمعة البركان، بسمة الزلازل، سليلة الأصداف، زيتونة الأمواج، حورية الخنادق) ثم يحثها الشاعر على التقدم والتضحية والفداء مردفًا ذلك بمجموعة من الصور الجديدة التي هي أكثر تلاحمًا واندماجًا بمعاني الحرب (بيارق مغبرة، خوذة معفرة – بندقية مزمجرة) والتي تؤدي بطبيعة الحال إلى النصر .

إن صور النص السابق منسجمة متآلفة ذات توقيعات متتابعة خصبة ثرية ذات فعالية تجسد إحساس الشاعر وتجربته اتجاه هذه المدينة الصامدة .

وتجلت المتواليات الصورية وتآزرها عند الشاعر معين بسيسو التي يوضح فيها إدراك الإنسان الفلسطيني لدربه من أجل الوصول إلى حقه الضائع، حيث يقول :

لن أهرب من دربي
لن أهرب من كأس الخل
وإكليل الشوك
وسأنحت من عظمي
مسمار صليبي وسأمضي
أبذر قطرات دمائي في الأرض
إن لم أتمزق كيف ستولد من قلبي[2]

---

[1] معين بسيسو ، ديوان معين بسيسو ١٠٥ .
[2] معين بسيوسو ، ديوان معين بسيسو ١١ .

لقد اندمجت الصور الجزئية في النص السابق والتي يحمل بعضها انزياحًا مقصودًا عن الحقيقة، أو ترميزًا دالاً في صورة كلية يحيط بها سياق شعوري مصبوغ بالتحدي والمواجهة من أجل تحقيق هدفه وهو الحرية وتحرير الوطن من الغزاة .

(لن أهرب – إكليل الشوك – سأنحت – سأمضي – أبذر قطرات دمائي) تراكيب صورية توحي بالانتماء للوطن وعدم التخلي عنه والتضحية في سبيله، ثم أردفها بصورة توضح أن هذه التضحيات سيكون نتيجتها ميلاد وطن جديد وجيل جديد بقوله "إن لم أتمزق كيف ستولد من قلبي" ، وقد جاء بالقلب ليوحي بعلاقة وطنه به فهو شريان حياته وأساس وجوده .

أما الشاعر أحمد دحبور فقد تميزت نصوصه بتلاحم المتواليات الصورية في جسد النص حيث يقول مخاطبًا وطنه إثر معاناة قاسية جراء نكبة يونيو ١٩٦٧ :

حلمت أن أبكي على يديك
أن أذرف المنفي على التراب
حلمت أن أخاطر الهواء والسراب
وأدفع اليباب
حلمت أن أضيء ضفتيك
ماذا لو انتظرتني ؟
يا وطنًا مودوعة أمانتي لديك
كبا الجواد .. ! لا تغب
سينهض الجواد يا حبيبي لا تغب ،
معي هدية إيك يا روحي يا عيني لا تغب ،
معي .. بعدت .. آه
في دمي رسائل للشوق لا أذكرها

لولا الرقيب كنت آه .. لا تغب [1]

يناجي الشاعر وطنه المحتل ويطمح في تغيير واقعه الشائن فلا يجد طريقا غير الحلم يعانق وطنه به .

فتأتي كل الصور الشعرية مصبوغة بالحزن واليأس، فيها طعم الهزيمة والغربة فالصور (أبكي – أذرف – المنفى – التراب) تتجاوب دلالاتها في عملية تفاعل توحي بالتأثر النفسي العميق الذي يعانيه الإنسان الفلسطيني من إقامته خارج وطنه ، إنها غربة قاتلة تطارد الغريب، كما رفد الشاعر هذه الغربة بصور تحول الشاعر فيه إلى قوة جعلته يضع يده في خاصرة الهواء ويمسك بالسراب، ثم يقهر الخراب ليضيء ضفتي الوطن وكأنه يريد للواقع الشائن المرير أن ينزوي ، وأن يستمر الحلم، ثم يرى الشاعر بأن الإنسان الفلسطيني سيعمل على تحرير أرضه وسينتصر في المستقبل لأن الهزيمة معلقة في الماضي .

ثم يختم الشاعر نصه بصورة توضح حنينه لأرضه الذي يكتمه بين جنبيه، ولكن الحب يسير رسائل في الدم فتتدفق مع كل كرة من كرات الدم التي تمد صاحبها بأسباب الحياة التي لا يستطيع الرقيب أن يمنعها .

لقد اكتسبت كل الصور الجزئية قيمتها، واستمدت قدرتها على التأثير من انتمائها إلى الصورة الكلية . وعمد الشاعر إلى رسم ذلك اجو الكئيب المخيف ليكشف عن عمق مأساة شعبه المهجر .

---

(1) أحمد دحبور ، حكاية الولد الفلسطيني ٦٧ .



أبو الطيب المتنبي
بين الثقة في النفس والغرور

د. فاطمة الزهراء عبد الغفار الموافي (*)

مدخل

في عجالة ، يمكن الإشارة إلى اسمه ونسبه ومولده ، فهو الشاعر الذي طبّق اسمه آفاق عوالم الثقافة والأدبين العربي والغربي ، أحمد بن الحسين بن الحسن الجعفي ، المعروف بالمتنبّي . كان مولده بحي كندة بالكوفة في عام ٣٠٣ للهجرة ينتهي نسبه من ناحية أبيه إلى قبيلة جُعفى اليمنية ، ومن ناحية أمّه إلى قبيلة همذان اليمنية ، فهو عربي النسب (١) .

كانت الفترة التي ولد المتنبّي فيها ونشأ فترة ضعف وتدهور للخلافة العبّاسية في بغداد ، وأصبح الخليفة العبّاسي رمز الحكم القويّ والسلطة ، لقباً فقط ، لا يملك القدرة على تسيير أمور الخلافة ، وبفعل ذلك تجزأت الدولة ، وسيطرت عليها عناصر من جنسيات مختلفة ، فارسية أو تركية ، حتى إنّ العنصر العربي الذي سيطر على بعض أجزائها قد وقع أيضاً تحت نير أهواء المذاهب المتعدّدة ، ودبّ النزاع بين العناصر المختلفة . في هذا الجوّ المتوتّر المضطرب ولد الشاعر ونشأ، ثمّ تنقل بعد ذلك بين المدن والبوادي ، واستقرّ به المقام في بادية بني كلب ، إحدى بوادي الشام ، وإن كان المتنبّي قد نال قسطاً من العلم في مدارس الكوفة ، وكان التأسيس اللغوي والفصاحة وطلاقة

(*) أستاذ النقد الأدبي بكلية اليمامة بالرياض – السعودية .

اللسان قد اكتسبها من البادية ، فخرج بهذا وسط خضمّ متلاطم من الأحداث والمفترقات الحياتية المتعدّدة ، فشعر بتفرّده عمّن حوله قياساً لتلك النماذج من البشر الذين سقطوا تحت أطر الاضطراب والفرقة ، واعوجاج اللسان العربي آنذاك .

لقد شهدت تلك الحقبة تغيُّراً حياتياً شاملاً ، بفعل العنصر الأعجمي ، في بنية الدولة العباسية وكيانها كلّه ، وقد أشار باحث إلى هذا الجانب – تحديداً – بالقول :

" ولكنّ تغيُّر وجه المجتمع أسهم في خلق صورة له مختلفة عن سابقتها ، فظهرت معائب وقبائح لم تكن مألوفة في المجتمع العربي الصافي ، وإنَّما هي صدى لجانب منحرف في الخلق الفارسي ، الذي فرض سماته على الدولة الجديدة".

ثمَّ يعقب ذلك بالقول :

" فانتشرت الزندقة والشعوبية والإسراف في كراهية العرب ، والحملة عليهم ، والإيغال في المجون ، والتحلل الخلقي ، والمجاهرة بالمعصية ، والغزل بالغلمان ، والإغراق في شرب الخمر وتمجيدها ... " (٢)

من هذا المنطلق عبّر المتنبّي في شعره عن فخره بعروبته الخالصة من ناحية وبتميّزه اللغويّ والإبداعي من ناحية أخرى ، وجاء شعره صورة واضحة لهذا الفخر ، حتى في سني حياته المبكّرة . يقول المتنبّي تعبيراً عن هذا البعد :

أيّ محلّ أرتقي أيّ عظيم أتّقي (٣)

وكلّ ما خلق الله وما لم يخلق

محتقر في همّتي كشعرة في مفرقي .

ولعلّ مثل هذا القول هو ما دعا كثيرين لاتهامه بالغرور ، وإن كنت أرى أنّ واقع حياته الخاصة ، وما كان من حوله من متغيّرات سريعة على صُعد الحياة بعامّة ، قد ولد لديه مثل هذا الشعور ، ودفع به إلى الإحساس بثقته في نفسه ، والتسامي بها ، فهو يرى أجناساً مختلفة وألسناً متباينة ومتعدّدة ، وشعراء يعبّرون بألفاظ غير مفهومة - في أحيان كثيرة - ، مع اختلاط في الأنساب ، ممّا كان له دور كبير في إحساس المتنبّي – أيضاً - بدونية مَن حوله ، وبأنّه نموذج مختلف ، وقد جاء هذا المعنى بشكل مباشر في بعض أشعاره ، من مثل قوله :

نفس تصغر نفس الدهر من كبر لها نهى كهله في سن أمرده

فهو يتسامى بنفسه على نفس الدهر ذاته ، إذ إنّه يحمل في صباه عقل شيخ وحكمته . لقد نوّه كثير من النقاد ، وفي عصور متتابعة ، بتميّز المتنبّي وبأنّه شاعر القرن الرابع بلا منازع ، ذلك انطلاقاً من قدراته اللغوية والتعبيرية ، ومضامين شعره ، وقدراته – كذلك - على توظيف عناصر اللغة والبيان والبديع في شعره بشكل بديع ، فكان ذلك إيذاناً بعلو مكانته وسمو قدره .

لقد أحسّ المتنبّي بسخط شديد وتأزّمت نفسه حين رأى مصرع العروبة على أيدي أجناس مختلفة ، وشعر بتهاوي مكانة اللغة العربية ، ومحاولات طمسها تحت براثن الغزاة ، ممّا ولد في نفسه رغبة عارمة في أن يتبوأ مكانة المنافح عن اللغة وأصحابها ، وعن فكرة العروبة ، وحمل في داخله شعورا يقينياً بأنّه جدير بالقيادة ، بل إنّه - حسبما أحسّ بقوّة - أجدر بالحكم من كثيرين ممّن أصبحوا حكاماً من غير قدرة للحفاظ على موروث اللغة وكيانها . وقد ترجم هذه المعاني بشكل مباشر في بعض شعره من مثل قوله :

أفكّر في معاقرة المنايـــا وقوْد الخيل مشرفة الهوادي

زعيم للقنا الخطّيِّ عزمـــي بسفك دم الحواضر والبـوادي

إلى كم ذا التخلف والتوانــــي ؟ وكم هذا التمادي في التمادي ؟
وشغل النفس عن طلب المعالي ببيع الشعر في سوق الكســـــاد

إنّه ساخط بشكل علني على الحكام ، يصرح بهذا بدون خوف أو وجل ، وهو يضمّن شعره هذه المعاني الثائرة ، مردّداً إيّاها لتصبح معاني للتمرّد والخروج على هؤلاء الحكام جميعهم . يقول في أبيات له حول هذا المعنى :

أيملك الملك والأسياف ظامئـة والطير جائعــة لحـم على وضـــم
من لو رآني ماء مات من ظمأ ولو مثلـت له فــي النــوم لم ينـــم
ميعاد كلّ رقيق الشفرتين غداً ومَن عصى من ملوك العُرب والعَجَم
فإن أجابوا فما قصدي بها لهم وإن تولّوا فمــا أرضــى لهـا بهـــم

إنّ سيطرة الأعاجم على العرب في فترة من فترات العصر العبّاسي ، والتي شهد مظاهرها المتنبّي ، كانت بمثابة فترة عصيبة ومأزومة ، على الصعيد الواقعي كله وعلى صعيد حياة المتنبّي بشكل خاص ، إذ كان لذلك أثره الكبير في نفسية الشاعر ، وإحساسه المفجع بما يرى ويعايش ، فالعنصر العربي أصبح مسخّراً كالعبد ، لأسياد لا يستحقون الملك أو الحكم ، وكان هذا كله مولّداً حالة من التمزّق النفسي والتوتّر اللامحدود ، فانبثقت من نفس الشاعر صرخة مدوّية . يقول المتنبي في هذا المعنى :

وإنّما الناس بالملوك ومــا تفلح عرب ملوكها عجــم
لا أدب عندهم ولا حــــسب ولا عهود لهم ولا ذمـــم
بكل أرض وطئــتها أمــم تُرعى بعبد كأنّها غنـــم
يستخشن الخزّ حين يلمسه وكان يُبرى بظفره القلــم

لقد كان من آثار هذا كله أن اتسم العصر بعجمة اللفظ واعوجاج اللسان العربي، فدفع أصحاب الكلمة والرأي ، ومنهم المتنبّي ، لأن يبحثوا عن مخرج من هذه الأزمة الطاحنة ، لكنّ ذلك كان مستعصياً ، فاللغة العربية تعاني وتواجه تحدّياً صعباً ، وسوء اللفظ والتعبير أخذ في التصاعد والاستمرار ، والحكام لا يجيدون فهم اللغة أو الحفاظ عليها ، والمتنبّي في ظلّ هذا كله يزداد إحساسه بالمسؤولية ، ويشعر بأنّ تميّزه وتفرّده هو السبيل لمواجهة هذا التحدّي ، ولعلّ هذا ما دفعه إلى القول :

أنا ترب الندى ورب القوافي وسهام العدى وغيظ الحسود

أنا في أمّة تداركها اللـ ـه غريب كصالح في ثمود

ما مقامي بأرض نخلة إلا كمقام المسيح بين اليهود (٤)

اتّهامه بالغرور

لعلّ كثيراً من الأبيات التي تضمّنها ديوان المتنبّي ، ومنها الأبيات التي أوردناها مسبقاً ، أن تكون هي دافع كثير من الدارسين والنقاد لأن يتّهموه بالغرور (٥) ، وفي هذا الصدد لا بدّ أن نقف عند فترة مهمّة من حياته ، قد تجلو لنا بعض ملامح هذا الجانب ، ونحن نحاول دحض مثل هذه الآراء أو التهم عن الشاعر ، وأعني بذلك فترة إقامته في اللاذقية بالشام لبعض الوقت ، ذلك حين قدومه إليها في عام ٣٢٢ للهجرة ، كما يقول " البديعي " (٦) ، فهي تشكل فترة ذات أثر خطير في حياته ، حيث سيطرت إحساسات عارمة بوجوب إحياء العروبة ، فكرة وسلوكاً ولغة على الشاعر ، وأن تعود سيطرة الدولة العربية - ولو بحدّ السيف - . وانطلاقاً من هذه الرؤية أخذ المتنبّي بجمع مؤيدي هذه الفكرة ، لتكون الانطلاقة الثائرة من بلاد الشام وبواديها ، ولعلّ تلك الفترة المتوترة الصاخبة هي التي دفعت ببعض الدارسين والنقاد باتّهامه بادّعاء النبوة . وفي هذا يقول ابن القيّم :

" وقد كان المتنبّي لمّا خرج إلى كلب وأقام فيهم ادّعى أنه علويّ حسيني ، ثمّ ادّعى النبوة بعد ذلك " (٧) .

لقد كان هذا الادّعاء - حسبما يرى دارسون وباحثون - سبباً لأن يقبض عليه " لؤلؤة " أمير حمص من قبل الإخشيدي في مصر ، وإيداعه السجن ، ليمكث فيه عامين اثنين كاملين ، وليشكل ذلك مرحلة حرجة في حياة المتنبّي ، اتّسمت بالقلق والتوتّر والاضطراب النفسي . يقول الأصبهاني حول هذه الفترة من حياة المتنبّي:

" إنّه في تطوافه في أطراف الشام ، واستقرائه بلاد العرب قاسى الضرّ وسوء الحال ونزارة الكسب ، وحقارة ما وصل إليه بشعره حتى إنّه مدح بدون العشرة والخمسة دنانير " (٨) .

لقد صبغت تلك الفترة المأساوية في حياة المتنبّي شعره بطابع السوداوية والكآبة وتضمّن شعره نماذج كثيرة عن الأعداء والحسّاد والكائدين ، بل كان تأثير تلك الفترة النفسي شديداً أيضاً ، إذ أصيب بحالة من التخوّف والترقب لشيء لا يدرك كنهه ، وأحسّ أن ثمة مَن يلاحقه دوماً ، يرصد عليه حركاته وسكناته ، وأن الكائدين يدبّرون له المكائد ، إلى غير هذه وتلك من الظواهر النفسية المرضية التي تبدو غريبة على شخصية المتنبّي ، الذي عُرف بأنّه المقدام الجرئ الشجاع .

أمام هذا كله كان المتنبّي يواجه تحدّياً مفروضاً وحتميّاً ، ولهذا نراه سرعان ما بدأ يخرج من هذه الدائرة القلقة ، ليدافع عن عبقريته التي أحسّ بأنّها مهانة من مثل هؤلاء الحاسدين والحاقدين . يقول حول هذا الجانب :

فؤاد ما تسلّيه المـــدام وعمر مثل ما يهب اللئـــام

ودهر ناسه ناس صغار وإن كانت لهم جثث ضخام

وما أنا منهمُ بالعيش فيهم ولكن معدن الذهب الرغام

على صعيد تحليل هذا الجانب في شخصية المتنبّي ، والوقوف على البعد النفسي في علاقاته بالواقع الذي يعيش ، والآخرين الذين يتعامل معهم ، أرى أنّ ثمّة جانباً نفسيا مهمّا قد لعب دوره المباشر في تشكيل جانب من جوانب الصراع النفسي في شخصية المتنبّي ، ويبدو هذا - في رأيي - عاملاً مهمّاً في رصد جوانب أخرى في نفسيته ، ذلك جانب ، ورصد بعض ملامح علاقاته مع الآخرين من حوله ، في جانب آخر ، وأعني به إخفاق المتنبّي في كثير من فترات حياته في التوفيق بين آماله وتطلعاته الحياتية وبين واقعه المعيش ، ذلك جانب ، أمّا الآخر فهو فشله المتتابع في إصلاح وضع أمّته من حوله ، ويبدو أنّ الجانبين المشار إليهما مسبقاً هما اللذان ولّدا حالة الصخب النفسي المستمر في شخصية المتنبّي .

ولكن لنأخذ هذه النقطة من منظور آخر ، ولنتساءل ، هل كان هذا كلّه دافعاً له للاستسلام والخنوع أو الخضوع لحالة الفشل تلك ، أم أنه بقي على تحدّيه ومواجهته وتصدّيه لحسد الحسّاد والمغرضين ؟ . في شعره كثير من النماذج التي تؤكد على حالة المواجهة القوية التي يحاول من خلالها الحفاظ على مكانته وتميّزه. يقول في بعض شعره :

إنّي وإن لُمت حاسديَّ فما أنكر أنّي عقوبة لهم

وكيف لا يحسد امرؤ علم له على كلّ هامة قدم

ويقول أيضاً :

أرى المتشاعرين غروا بذمّي ومَن ذا يحمد الداء العضالا

ومَن يك ذا فم مُرٍّ مريض يجد مُرّاً به الماء الزلالا

في خضم بحثه الدؤوب عن مكان له في عالم تتصارع فيه الخطوب والأحداث ، وتمور في نفسه مشاعر شتى وإحساسات متوترة ، وفي مسار البحث عمّن يقدّره ، ويحترم نبوغه ، أتيح له الاتصال بسيف الدولة الحمداني ، وكان ذلك منعطفاً خطيراً في حياته ، إذ احتضنه سيف الدولة ورفع من مكانته، وحظي في ظله بحياة هانئة مستقرّة ، ينعم فيها بالحبّ والتقدير ، وتقول سيرة حياته إنّ سيف الدولة حافظ على كرامة الشاعر وإنسانيته ، فقبل شرطه في أن يقول الشعر بين يديه وهو جالس من غير أن يقبّل الأرض بين يديه كما كان يفعل شعراء آخرون . يقول الأصبهاني في هذا الصدد ، مشيراً إلى الدألة التي حظيها المتنبّي في كنف سيف الدولة :

" ثمّ أقام المتنبّي عند سيف الدولة على التكرمة البليغة في أسناء الجائزة ورفيع المنزلة . ودخل مع سيف الدولة بلاد الروم في غزوتي المصيبة والفناء" (٩) .

ويقول العميدي في الإطار نفسه :

" وحسن موقعه عنده ، وقرّبه ، وأجازه الجوائز السنيّة ، ومالت نفسه إليه وأحبّه، فسلمه إلى الرُوّاض ، فعلموه الفروسية والطراد والمثاقفة ، وصحب سيف الدولة في عدّة غزوات إلى بلاد الروم ، ومنها غزوة الفناء التي لم ينجُ منها إلا سيف الدولة بنفسه وستة أنفار منهم المتنبّي . وأخذت الطرق عليهم الروم ، فجرّد سيف الدولة سيفه وحمل على العسكر وخرق الصفوف وبدّد الألوف " (١٠) .

مكانته في كنف سيف الدولة فكرة التوّحد قاعدة ثقته بنفسه

لقد لازم المتنبّي سيف الدولة ، وحاز في كنفه على الدألة والمكانة العظيمة ـ كما ذكرنا آنفاً ـ وهيأ له ذلك واقعاً جديداً على الصعيد النفسي والإبداعي ، فقد هدأت نفسه ، واستقرّ به المقام، ووجد في عالمه الجديد مساحة واسعة

يتحرك فيها إبداعاً شعرياً متميّزاً ، وأكسبه هذا كله شعوراً بالاستقرار والثقة في النفس ، وانقطع عن الترحال والتنقل ، بكلّ ما فيه من مشاعر الغربة والقلق والبحث عن المجهول ، ومن ثم انفصل كثيراً عن أولئك الذين حاربوه وحقدوا عليه ، وكان قربه من سيف الدولة إيذاناً بشعوره بأنّ ثمّة حفاظاً على كرامة العربي قد تهيأت ، فسيف الدولة في نظره هو الأمير العربي القويّ ، وهو الملاذ والحماية للعرب والحفاظ على كيانهم في ظلّ الصراعات الرهيبة التي كان يواجهها العنصر العربي - كما نوّهنا بذلك من قبل - . وقد أشبع سيف الدول بهذا نفس المتنبّي فخاراً بالعرب ، إذ كان حاكماً عربياً أصيلاً يكره الأعاجم ، ويحارب منْ أجل عروبته ، كما أنّه – بشجاعته - قد تصدّى للروم أيضاً على حدود الدولة العربية شمالاً، وحاول محاربة الإخشيديين في الجنوب – أيضاً - وكان سيف الدولة بهذا قد مسّ وتراً حسّاساً لدى المتنبّي ، فكان ذلك كله بدء مشوار المتنبّي في مدحه، ملتزماً في أشعاره تلك بالتعبير بعاطفة صادقة ، لا يبغي من ذلك عطاءً ، وإنّما كان مديحه تعبيراً عن موقف ، والتزاماً بقضية أكثر اتّساعاً وقيمة من مكاسب مادية آنية ، إنه كان يعبر عن صدق مشاعره بعروبته ، والفخر بنفسه وبكيانه العربي . وقد جاءت تلك المدائح صورة حقيقية للثقة بالنفس - التي نحن بصددها في هذا المقام - ولم يكن أمام المتني إلا مثل تلك اللغة والمعاني والرؤى التي عبّر بها ، وعنها لإيصال الدلالات التي أشرنا إليها من قبل ، والتي تترجم أحساساته الصادقة تجاه ممدوحه ، وتجاه واقعه - الذي يحيا - برمته .

إنّ مدائحه في سيف الدولة ارتبطت بوقائع حياتية معيشة حتّمت انطلاق إحساساته الصادقة لتأكيد الهدف منها ، وكان المتنبّي على قدر كبير من التوفيق والإبداع في هذا الصدد ، إذ كان يلاحق كلّ حدث بما يفجّر لديه طاقات التعبير والتصوير الشعري البديع ، انطلاقاً من المعاني المستهدفة

والمشار إليها مسبقاً . فها هو يمدح سيف الدولة بعد واقعة حربه مع بني كلاب، إذ يقول :

ولو غير الأمير غزا كلابـاً ... ثناه عن شموسهم ضبـاب

ولاقى دون ثأيهم طعانـاً ... يلاقي عنده الذئب الغـراب

وخيلاً تغتذي ريح الموامي ... ويكفيها من الماء السـتراب

ولكن ربّهم أسرى إليهـم ... فما نفع الوقوف ولا الذهـاب

ولا لـيل أجـنّ ولا نهـار ... ولا خيلٌ حملن ولا ركـاب

رميتهم ببحر من حديـد ... له في البرّ خلفهـم عبـاب

وفي أبيات أخرى له ، يعمّق من فخره واعتزازه بسيف الدولة بعد انتصاره على الروم في إحدى معاركه ، إذ يقول :

لهذا اليوم بعد غد أريـج ... ونـار في العدو لها أجيـج

تبيت بها الحواضن آمنـات ... وتسلك في مسالكها الحجيج

فلا زالت عداتك حيث كانت ... فرائس أيّها الأسد المهـيج

عرفتك والصفوف معبّآت ... إذا يسجو فكيف إذا يمـوج (١١) .

لقد شكلت تلك المرحلة من حياة المتنبّي قاعدة متينة بنى عليها ثقته بنفسه ، ويمكن الإشارة في هذا الصدد إلى بعدين اثنين مهمّين ، يمكن أن يكونـا أساساً لتعزيز هذه الثقة والتسامي بها ، الأوّل منهما هو أنّ فخار المتنبّي بنفسه جاء انعكاساً حتمياً من وحي فخاره بسيف الدولـة ، ولنقل بـأنّ ثمّـة جانبـاً نفسيّاً في هذا الإطار ، وهو ما يتعلّق بطبيعة العلاقة التوحّدية بين المتنبّي وسيف الدولة، فالمتنبّي كـان يرى نفسـه فـي سيف الدولـة ، وأصـبح إحساسـه بـه هـو إحسـاس بكينونته هو ، ومن ثـمّ كـان المدح والفخـر والاعتـزاز مفـاهيم وقيمـاً عبَّـر بهـا

المتنبّي - في حقيقة الأمر - عن نفسه هو ؛ لأنها في واقع الأمر قد فجّرت رؤاه وقناعاته الذاتية بالمقام الأوّل .

ذلك جانب ، أمّا البعد الثاني فهو متعلق بواقع الحياة نفسه من حول المتنبّي - والذي أشرنا إليه من قبل - حيث الصراعات النفسية والتأزّم الذاتي عند المتنبّي ، ذلك الذي ولد إحساساً بالغربة والضياع وتمزّق النفس في مواجهة واقع مرير يفتقد فيه أدوات التغيير والمواجهة الفاعلة إلا من خلال الكلمة ، التي وجد ضالته فيها ومعها من خلال شخصية سيف الدولة .

من أشعاره في هذا الصدد ، التي تترجم هذا البعد بصورة مباشرة وبديعة قوله :

فأنت حسام الملك والله ضـــارب وأنت لواء الدين والله عاقـــد

وأنت أبو الهيجا ابن حمدان يا ابنه تشابه مولود كريم ووالـــد

أحبّك يا شمس الزمان وبــدره وإن لامني فيك السهى والفراقـد

وذاك لأنّ الفضل عندك باهـــر وليس لأنّ العيش عندك بارد (١٢)

إن التوحّد على الصعيدين النفسي والحياتي الواقعي - حسبما أرى - هو القاعدة التي انبنى عليها إحساس المتنبّي بثقته بنفسه ، وإن بدا محققاً آماله وطموحاته السامية في وضع قاعدة متينة وقوية للعنصر العربي ، بغية إحياء كينونته ومكانته ورسم خطوط واقع ، ومستقبل أكثر إشراقا له ، بل والتسامي بفكرة العروبة إلى مصاف أكثر ألقاً وإشراقاً . يقول الدكتور " خليف " في تعليقه على ما آلت إليه نفس المتنبّي في كنف سيف الدولة ، بما يؤكّد على المعنى الأكثر شمولاً هنا ، وبما يتماشى مع البعد الذي أشرت إليه من قبل حول فكرة التوحّد :

" خمدت نيران ثورته ، وخبت جذوة الحقد والسخط على الناس وعلى نفسه، ولم يعد يفكر في الملك والسلطان ولا في استخدام العنف والقوّة في سبيل الوصول إلى أغراضه ، وإنّما انحصرت همّته عند مديح سيف الدولة وانتظار عطائه في سبيل الوصول إلى الغنى والثراء " (١٣) .

وحول المحور نفسه ، وتأكيداً على الفكرة ذاتها ، يشير د. " طه حسين " في كتابه " مع المتنبّي " إلى أنّ تلك الفترة التي عاش فيها المتنبّي في كنف سيف الدولة إنّما تمثل مرحلة ثراء نفسي ، وعطاء إبداعي متميّز وذات خصوصية ، تحتّم الحفاظ عليه ، فهو شعر يتّسم بالروعة وهو أحقّ بالبقاء والخلود .

ومن البدهي أن تولد مثل هذه الحياة وهذه الدالّة العظيمة التي حظيها المتنبّي تربة صالحة لكيد الكائدين وحسد الحسّاد ، ووجد هؤلاء فرصة عظيمة في محاربته من خلال تحوير أقواله إلى صور من الغرور والتعالي ، واتّخذوا من تلك الأشعار ، برغم اختلاف دلالاتها عمّا ذهبوا إليه ، وسيلة للطعن فيه عند سيف الدولة ، وبدأوا يشككون في نواياه وصدق أشعاره فيه .

الجدير بالذكر أنّ مثل هذه الحرب كان لها نتيجة نفسية أيضاً ، إذ إنّها قد دفعت المتنبّي لأن يدافع عن نفسه ، فاندفع للتعبير عن تفرّده واعتداده بنفسه ، بل دفعه ذلك أيضاً للسخرية ممّن حوله ، وبخاصة مّن كان منهم يجالس سيف الدولة على قاعدة من الغدر والخيانة والمكر ، وكان بهذا قد عمّق من الهوّة بينه وبينهم ، وانطلق لسانه بما يوسّع من دائرة الجفاء بل الكره بينهم . لقد كان لذلك أثره النفسي المباشر أيضاً في نفس سيف الدولة ، ولعلّ وصول هؤلاء الحاقدين والمغرضين إلى إقناع سيف الدولة بما يستهدفون من محاربة المتنبّي وإخراجه من دائرة التلاحم مع سيف الدولة ، قد كان له تأثيره النفسي السلبي في حياة المتنبّي .

يذكر البديعي واحدة من الوقائع التي حدثت في مجلس سيف الدولة ، وهي ذات صلة مباشرة بما نشير إليه هنا ، إذ عرضت مسألة لغوية بين أبي الطيّب اللغوي ، وابن خالويه ، ولم يعلق المتنبّي ، فسأله سيف الدولة رأيه ، فتكلم المتنبّي مؤيّداً رأي أبي الطيّب اللغوي وضعّف رأي ابن خالويه ، فأخرج ابن خالويه مفتاحاً جديداً من كُمّه وضرب به المتنبّي . ويروي البديعي متابعة لهذه القصّة ، فيقول :

" فقال له المتنبّي : اسكت ويحك ، فإنك أعجمي وأصلك حوذي ، فما بالك والعربية ؟ . وبعد أن سال دم المتنبّي من وجهه وأغرق ثيابه ، لم يتحرّك سيف الدولة ، ولم يدافع عن المتنبّي ، فكان ذلك سبب فراقه لسيف الدولة"(١٤).

القلق حالة خلق وإبداع

لعلّ حياة المتنبّي ، بكلّ ما اتّسمت به من الخصوصية ، وما طبعها بطابع القلق الدائم ، في مشوار البحث المستمر عن شيء مفقود لديه ، ولد لديه إحساساً بالقلق، ذلك الذي رافقه مشوار حياته كلها ، ويبدو أن قلق المتنبّي قد أصبح هو ذاته حالة فريدة وخاصة ، ولعلّ متتبّعاً لمسيرة حياة الشاعر ، وما عايشه من أحداث ومَن ارتبط بهم من شخصيات على مدى فترات متلاحقة من حياته ، يدرك أنّ قلقه إنّما جاء بفعل دافعين اثنين ، أولّهما إحساسه المشار إليه بأنّ ثمّة شيئاً مفقوداً دأب في البحث عنه دونما وعي حقيقي بمتطلبات الوصول إليه أو تحقيقه ، ذلك جانب ، وفي جانب آخر فإن الشاعر كان يدرك في أعماقه أنه يحمل رسالة عظيمة ، يمكن وصفها بمفاهيم عصرنا بأنّها رسالة قومية ، ذات بعد وطني ، فالعروبة بوصفها مفهوماً شمولياً كانت هي هاجس المتنبّي الحقيقي ، وهو هاجس رافقه مشوار بحثه المشار إليه ، ومن ثمّ كان الصراع بين قناعة الشاعر بمصداقية هذه الرسالة القومية ، وحمله أمانة تحقيقها والدفاع عنها ، في ناحية ، وتناقضات الواقع من حوله ، وعدم قناعة

الآخرين بصدق مبتغاه ، في ناحية أخرى ، هو ما ولد مثل هذا القلق الرهيب في نفسية الشاعر .

إنّ القلق بصورته الإيجابية ، يشكل لدى المبدع ، أيّ مبدع ، مادة ثريّة وتربة خصبة للخلق الفني وإحداث التفاعل والتكيّف مع الواقع المعيش . أحد الباحثين يشير إلى هذا الجانب تحديداً بقوله :

" إنّ الحيرة والتوتر النفسي المتزن هو من ملامح حالة المبدع ، في أي إطار إبداعي ، ولعلنا نلحظ ذلك في إبداعات شعرائنا طوال مسيرةِ الشعر العربي " .

ثم يعقب ذلك بالقول :

" إنّ الأدوات الفنية التي يعتمدها الشاعر – أي شاعر – ليبثّ اللحظة قلقه وحيرته ، تختلف من شاعر إلى آخر ، فأدوات الشاعر الجاهلي وشاعر صدر الإسلام والشاعر الأموي والشاعر العبّاسي ، كلها تختلف باختلاف طبيعة العصر والتركيبة النفسية لكل شاعر " (١٥) .

وفي الإطار نفسه ، وبما يمكن إدراكه في قراءتنا لكثير من أشعار المتنبّي، تقول باحثة :

" إنّ للتوتر النفسي أهمية كبيرة في ارتباطه بمختلف متغيرات الشخصية، وإنّ كثيراً من الباحثين قد تنبّهوا لأهمية هذه السمة السيكولوجية ، ولأهمية ارتباطها بجوانب الشخصية ؛ فاتّضح منها أنّ هناك قدراً معيناً لازماً لأداء العمل ، سواء أكان هذا التوتر عضلياً أم نفسياً " .

ثم تردف قائلة :

" وقد أطلق العلماء على هذا المستوى من التوتر في المتغيرات الشخصية، مفهوم (الحدّ الأمثل من التوتر) " (١٦) .

ردّة نفسية

يرتبط بالبعد السابق - الخاص بمفهوم القلق عند المتنبّي – جانب آخر ؛ حيث نجد أنّ ثمّة شعوراً بالانتكاسة النفسية ، أو ما يمكنني أن أطلق عليه مفهوم الردّة النفسية لديه ، قد بدأ يغشاه ، وملك عليه حياته كلها ، فقد أصابه شعور بالإحباط جرّاء فقدانه حبّ كافور وإحساسه بغضبه منه ، وكأنّ التاريخ يعيد إلى ذاكرته وحياته انتكاسته النفسية في بلاط سيف الدولة من قبل ، فقد شهدت حياة المتنبي تمزّقاً نفسياً وتراجعاً عن حالة الاستقرار النفسي والهدوء الحياتي الذي عاشه في كنف كافور ، لكن حياته بدأت في التغيّر ، وأحسّ بأنّه في حالة من التوتّر والضخب النفسي شديدة ، لكنّه – وهذا أمر يدفع على الاستغراب والدهشة – بقي خاضعاً لتلك المشاعر والتوترات النفسية أربع سنوات كاملة في بلاط كافور ، يحاول في أثنائها أن يعتصر نفسه شعراً ، يمدح فيه كافوراً ، برغم قناعته بعدم أحقيته بهذا المديح ، ولعل هذا التناقض بين واقع الحياة وممارسات لم يكن المتنبي راضياً عنها ، هي التي ولدت شعوره الصاخب بالقلق والتوتر ، ودفعت به إلى الردة النفسية الرهيبة التي أعنيها هنا .

كان المتنبّي على قناعة بأن كافوراً غير مستحقّ للمكانة والسلطة التي يتبوأ مقعدها ، وكان يكنّ له مشاعر السخط والازدراء ، ولعل شعره الذي قاله في كافور في تلك الحقبة من حياته لم يكن على قدر كبير من المصداقية ، بقدر ما كان ينزّ غضباً ، ويترجم ما كان يعتمر في نفس المتنبي من ملامح الحالة النفسية التي ننوّه بها هنا .

ما يجدر ذكره - في هذا الصدد - هو أنّ شعر المتنبي كان خاضعاً لظروف حياته المتباينة المتغيّرة ، وأعني بهذا أنّه كان شعراً يعبّر عن حالات نفسية متغيرة ومختلفة بين حين وآخر ، لكن معيار الحكم عليه كان يرتكز على

مؤشّر المصداقية التي يعبر المتنبي من خلالها عن مشاعره وإحساساته ، وقد أشار (طه حسين) إلى هذا البعد في شعر المتنبّي تحديداً ، بقوله :

" إنّ شعر المتنبّي يختلف باختلاف أطوار حياته " (١٧) .

لعلّ ما يمكن أن نشير إليه هنا هو ما يتعلّق بالمفاهيم العامة والقناعات التي أشرنا إليها في غير موضع من هذا البحث ، ذلك المتعلّق بإحساسات العروبة والانتماء العربي التي كان يحسّها – بل يتبناها المتنبي – والتي كانت سبباً رئيساً في تلاحم المتنبّي – إحساساً وشعوراً صادقاً – مع سيف الدولة ، والذي كان على نقيضه إلى حدّ كبير في علاقته – من هذا المفهوم تحديداً – مع كافور ، وقد أشار إلى هذا الجانب بشكل مباشر أحد الباحثين بالقول :

" إنّ أروع ما في المتنبّي هو إحساسه القويّ بالعروبة ، وقدرته البارعة في التعبير عنها " (١٨) .

وفي موضع آخر يقول الباحث نفسه :

" إنّ العروبة لم تجد مَنْ يفضله لتختاره ترجماناً لها أروع ما يكون الترجمان ... وإنّ العرب لم ينبت بينهم شاعر قبله ولا بعده استشعر العروبة استشعاره حتى لو أردنا أن نقيم للعروبة والعرب تمثالاً لكان المتنبّي هو الشاعر الخليق بأن يقام له هذا التمثال ، وقد لبس درعاً وشدّ في وسطه منطقة وسيفاً ، وفي إحدى يديه رمح مصوّب ، وفي الأخرى ريشة الشاعر وهو يمتطي حصاناً ، وكأنّه يطلب القتال والنزال " (١٩) .

هو – إذاً – يحمل في أعماقه ، منذ شبابه ، شعوراً بتحمّل المسؤولية والواجب ، حيث المواجهة والتصدي من أجل الحفاظ على العروبة ، مفهوماً وكياناً وأناساً ، ولعلّ هذا ما كان دافعاً متواصلاً له للبحث الدؤوب عمّن يحمل، من الحكام ، راية الدفاع من أجلها ، وصيانتها ، ولا يخفى أنّ التناقضات التي عايشها في كنف سيف الدولة ، وإحساساته المتصارعة حول المفهوم نفسه -

سابق الذكر - كان سبباً مباشراً - فيما ذكرنا من قبل - لشدّة الحالة النفسية المأزومة لديه ، ومن ثم حالة الارتداد النفسية التي نتحدّث عنها هنا .

لنقرأ هذا النموذج من شعره - بهذا الصدد - لندرك إلى أيّ حدّ كان المتنبي يعاني ، وإلى أي مستوى من الحالة النفسية المعبّرة عن حالة الصخب والتناقض بين ما يمور في داخله من مشاعر البغض وما كان يعايشه في واقع علاقته مع الحكام أيضاً ، وما كان يشدُّه دوماً إلى مشاعر قديمة حملها في داخله من قبل ، فكان الارتداد النفسي حالة آنية - في جانب - بفعل متناقضات الواقع المعيش من حوله، وما كان يدفعه لقرٰاءة الماضي بما فيه من مشاعر الطموح والأمل - في جانب آخر - :

ضربت بها التيه ضرب القما ... ر فإمّا لهذا وإمّا لذا

إذا فرغت قدمتها الجياد ... وبيض السيوف وسمر القنا

فمرّت ببخل وفي ركبها ... عن العالمين وعنه غنى

فلمّا أنخنا ركزنا الرما ... ح فوق مكارمنا والعلى

وبتنا نقبّل أسيافنا ... ونمسحها من دماء العدى

لتعلم مصر ومن بالعراق ... ومن بالعواصم أنّي الفتى

وإنّي وفيت وأنّي أبيت ... وأنّي عتوت على من عتا

وما كلّ مَن قال قولاً وفى ... وما كلّ من سيم خسفا أبى

وبرغم تلك الحالة لم يصب المتنبّي شعور بالتخاذل أو التراجع ، وبقي حاملاً همّه وفجيعته ، متحرّكاً في أصقاع متعدّدة ، بغية البحث عن حالة من الاستقرار وتحقيق الأمل والوصول إلى الهدف ، وكان تواصله مع بغداد في أخريات سني عمره محاولة جديدة لتحقيق المنشود . كانت تلك مرحلة جديدة

من الصراع والتأزّم في حياة المتنبّي ، فقد صقلته التجارب ، وشكّلت شعره الأيّام والسنون ، كما يقول أحد الباحثين (٢٠) ، فكان أن واجه في تلك الحقبة من حياته خصوماً جدداً ، من حكام ووزراء وشعراء ، يمدح بعضهم ، وينفر من آخرين ، ممّا ولد حقداً عظيماً عليه ، ولعّل في قصة (المهلبي) الذي أوعز لشعراء كثر ليهجوه ، وكذلك قصة (الحاتمي) الذي تصدّى للمتنبّي في رسالته حيث أوسعه هجاءً ، وإن تراجع من بعد حين تبيّن له خطأ ما فعل ، فوضع رسالته الثانية التي أسماها (الحاتمية) حيث ضمّنها ذكره لما قام فيه المتنبّي بمعارضة أرسطو في بعض حكمه وفلسفته . يقول (الحاتمي) في معرض حديثه عن المتنبّي :

" كان أبو الطيّب عند وروده مدينة السلام قد التحف برداء الكبر والعظمة، يخيّل له أنّ العلم مقصور عليه ، وانّ الشعر لا يغترف عذبه غيره ، ولا يقتطف نواره سواه ، ولا يرى أحداً إلا ويرى لنفسه مزيّة عليه ، حتى إذا تخيّل أنّه نسيج وحده " (٢١) .

تشكّل تلك الفترة من حياة المتنبي مرحلة استقرار نفسي نسبي ، فقد حظي باحترام وتقدير من الأوساط المجتمعية ، ومن حكام وولاة كانت له بهم صلة ، كما كسب تقديراً خاصاً من الشعراء والكتّاب ، ونال دالّة لدى قرائه ومحبيه ، فدفعه هذا كلّه إلى الإبداع شعراً ، ولعلّ من أكثر مَنْ أبدى إعجابه وتقديره له في تلك الفترة هو أبو الفتح بن العميد ، وكان إذّاك في الريّ ، فدعاه ، فمكث عنده مادحاً له ، وكاسباً جزيل عطائه . ومن أشعاره في مدح ابن العميد آنذاك قوله :

"بكتْب الأنام كتاب ورد ... فدت يد كاتبه كل يد
يعبِّر عمّا لنا عنده ... ويذكر من شوقه ما نجد
فأفرق رائيه ما قد رأى ... وأبرق ناقده من نقد

إذا سمع الناس ألفاظـــه خلقن له في القلوب الحسد

فقلت وقد فرس الناطقين كذا يفعل الأسد بن الأســد (٢٢)

تمثّل تلك الفترة مرحلة صاخبة في حياة المتنبي ، ولعل صخبها ذاك ، وتضمنها كثيراً من الأحداث المتناقضة ، سريعة التغير ، أن تكون أحد أسباب الردة النفسية التي نتحدث عنها هنا . ففي جانب ، نجد المتنبي يحظى باستقرار نفسي ، سرعان ما يتغير بفعل تغير الواقع والأشخاص من حوله ، وهو تارة يستقر في نعيم ابن العميد وعطائه ، في حين يفقد مثيله من الصاحب بن عبَّاد ، الذي كان صغير السن ، ولو يكن قد تقلّد منصب الوزارة بعد ، ولعل كبرياء المتنبي في عدم تلبية رغبة ابن عبَّاد لزيارته ، قد دفعت به للولوج إلى مرحلة جديدة من الصراع النفسي . إن حالة التوتر والقلق والصخب النفسي ، وما أدت إليه من انتكاسات الحالة النفسية للمتنبي ، قد صُنعت بيد المتنبي نفسه ، وبرغم التبريرات التي يمكن أن يضعها دارسون لشعره وشخصيته حول هذا الجانب ، إلا أنني أرى أن ثمَّة خللاً في التركيبة النفسية للشاعر نفسه ، ذلك الذي أفقده القدرة على التكيف المتوازن مع الواقع والآخرين - في كثير من الأحيان - .

ولعلّ من الصفحات التي يجدر ذكرها في حياة المتنبي – بشكل عام – تلك التي تتحدث عن زيارته لعضد الدولة في أخريات حياته ، بعد أن أشار عليه ابن العميد نفسه للقيام بهذه الزيارة ؛ ذلك لما لهذا من دور في بلورة الواقع النفسي الدقيق للمتنبي . فقد تمت الزيارة بإرادة خالصة له ، وبرغم ذلك لم يكن قادراً على إحداث التكيف النفسي المشار إليه مسبقاً ، ذلك أن عضد الدولة أكرمه ونعَّمه في بلاطه ، وأغدق عليه العطايا ، لكن المتنبي – مع ذلك – لم يستطع أن يقدّم شعراً يليق بالشخص ومكانته . بل إن المتنبي قد أفصح عن مكنون نفسه تجاه العناصر غير العربية ، وكأنَّ التاريخ يعيد نفسه ، ويضع الشاعر في بوتقة صراعه النفسي مع النفس ، من أجل إثبات الهوية والوجود

والذات . تقول سيرة حياة المتنبي – في قراءة تلك الصفحة من حياته – إنَّ عضد الدولة حين علّق على شعر المتنبّي ، مدركاً أنه لم يصل إلى مكانة فنية عالية في إبداعه قائلاً : " المتنبّي قال جيد شعره في العرب " ، ردَّ المتنبّي بالقول : " إنَّ الشعر على قدر البقاع " . وكأنّه بذلك يؤكّد على انحيازه الشديد للعرب وانتصاره لهم ، وكان هذا الشعور – كما تروي صفحات حياته في فارس – في تلك الفترة – ملازماً له . لقد تعدَّدت أشعاره التي تترجم هذا البعد بشكل واضح ومباشر ، وهي تؤكّد – في الوقت ذاته - أن صراعه النفسي كان – فيما ذكرنا مسبقاً - من أجل عروبته ، وتعزيز كيانه وهويته ووجوده ، وقد بقي هذا الصراع أساساً للردَّة النفسية المتتابعة والمتتالية التي لحقته في فترات حياته المختلفة ، ليس على مستوى المرحلة الأخيرة في حياته – فحسب – بل على امتداد مسيرته الإنسانية والإبداعية . يقول المتنبي في بعض شعره حول هذا الجانب :

" مغاني الشعب في المغاني بمنزلة الربيع في الزمان

ولكنَّ الفتى العربي فيها غريب الوجه واليد واللسان (٢٣) .

الهوامش

١- وفيات الأعيان . ابن خلّكان . تحقيق د. إحسان عبَّاس . دار الثقافة . بيروت ط١ ١٩٦٩م . وطبقات الشعراء . ابن المعتزّ . تحقيق عبد الستار أحمد فرَّاج . دار المعارف . القاهرة ط١ ١٩٦٨م . و معجم الأدباء . ياقوت الحموي . تحقيق د. إحسان عبَّاس . ط١ القاهرة .

٢- الشعر والشعراء في العصر العبَّاسي . د. مصطفى الشكعة . دار العلم للملايين . ط١٠ ١٩٩٧م ص٧ .

٣- ديوان المتنبي . شرح أبي البقاء العكبري . تحقيق السقَّا والإبياري وشلبي . بيروت . دار المعرفة . ط١ ١٩٨٠م .

٤- المصدر السابق . ص .

٥- في الشعر العباسي (نحو منهج جديد) د. يوسف خليف . دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع . القاهرة . ص١٢١ .

٦- الصبح المنبي . البديعي . ص٥٢ .

٧- بغية الطلب . ابن القيّم . ج٢ ص٦٤٣ .

٨- الأغاني . الأصبهاني . دار الكتب . القاهرة ١٩٦١م .

٩- المصدر السابق . ص١١٠ .

١٠- ديوان المتنبي . تعليق د. يحيى الشامي . دار الفكر العربي . بيروت . ط١٠ ٢٠٠٤م .

١١- المصدر السابق . ص٦٧ .

١٢- المصدر السابق . ص١١٠ .

١٣- في الشعر العبَّاسي . (نحو منهج جديد) . مرجع سابق . ص١٣١ .

١٤- الصبح المنبي . البديعي . مصدر سابق . ص٨٧ .

١٥- الإبداع الشعري من المنظور النفسي . د. نصر عباس . دبي . ط١ ١٩٩٨م . ص١٢٤

١٦- الإبداع والتوتر النفسي . د. سلوى سامي الملا . دار المعارف . القاهرة . ط١ ١٩٧٢م . ص٦٧ .

١٧- مع المتنبي . د. طه حسين . ص٦٣ .

١٨- عصر الدول والإمارات . د. شوقي ضيف . ط١ دار المعرف . القاهرة. ص ٧٠

١٩- المرجع السابق . ص٧٤ .

٢٠- الأدب في عصر العباسيين . د. محمد زغلول سلاّم . ج٢ منشأة المعارف . الإسكندرية . ط١ ١٩٩٩م . ص٥٧ .

٢١- الموضّحة . الحاتمي .

٢٢- شرح ديوان المتنبي . عبد الرحمن البرقوقي . ج١ دار الفكر للطباعة والنشر . القاهرة . ص٧٨ .

٢٣- ديوان المتنبي . تحقيق يحيى الشامي . مصدر سابق . ص١١ .



تلقي اللغة بين محدودية الكتابة وانفتاح الأداء

د. أبو بكر حسيني (*)

إذا ما استقرينا صفحات التاريخ البشري لنستكشف عناصر الحياة لدى المجتمعات الإنسانية ، فإننا قد نجد مجتمعات دون بنايات ، وأخرى دون آليات للمدنية ، وربما وجدنا بعضها دون لباس لكننا لا نجد مجتمعات دون لغة يتواصل بها أفرادها مهما كانت بسيطة ، تتحقق بها معاني التواصل وتستمر بها الحياة .

فاللغة ظاهرة إنسانية وجدت مع الإنسان منذ وجد ، وهي من أخص خصائصه، وبها فضل على سائر المخلوقات ، لارتباطها بالعقل، ولا تزال ظاهرة اللغة عند الإنسان، إلى يوم الناس هذا ، لغزا بحاجة إلى كثير تحليل ودراسة ، وما زال كثير من أسرارها ينتظر التفسير ، بل ولا زالت الدراسات في كل حين تطالعنا بالجديد حولها ، وحول علاقتها بالإنسان والحياة .

واللغة التي للتواصل في حياة الانسان مستويات، كما يصرح بذلك الجاحظ، أعلاها اللغة الشفوية ، يقول "وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ و غير لفظ خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد أولها اللفظ ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط ثم الحال التي تسمى نصبة"(١).

نلاحظ هنا أن الجاحظ جعل اللغة الشفوية في المرتبة الأولى وسماها "اللفظ" وجعل الكتابة في المرتبة الرابعة وسماها "الخط" وقرن اللفظ

(*) أستاذ محاضر بقسم اللغة العربية وآدابها – كلية الآداب – جامعة ورقلة - الجزائر

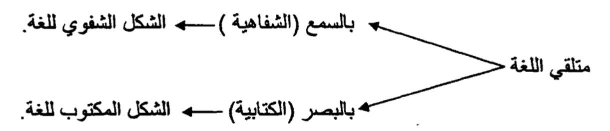
بالإشارة، وكلاهما من أركان اللغة الشفوية ، يقول :"والإشارة واللفظ شريكان، ونعم العون هي له ، ونعم الترجمان هي عنه، وما أكثر ما تنوب عن اللفظ، وما تعني عن الخط" (٢).

إن تقاليد السماع في الكلام بحكم قدم اللغة الشفوية، وحداثة تقاليد الكتابة في تاريخ الإنسان ، جعلت الكلام المسموع يبدو أكبر أهمية من الكلام المنظور ، لأنه أدخل في الحياة من الكتابة وأوغل في سلوك الفرد والمجتمع (٣) ووجود النبر والتنغيم في الكلام الشفوي، وهما آليات شفوية جعلت الكلام المسموع أقدر في الكشف عن ظلال المعنى ودقائقه من الثاني، وقد حاولت الكتابة أن تستعيض عن بعض أشكال التنغيم ببعض علامات الترقيم ، لكنها لم تستطع أن تعوض النبر بوسيلة أخرى (٤).

إن استقبال المستمع للغة ، أو ما تسمى بعملية التلقي الشفوي ، سر من أسرار الخلق في الحياة ، أول عناصرها السمع، في حين أن أول عناصر اللغة المكتوبة هو البصر ، والسمع مقدم على البصر في حياة الإنسان ، وفي القرآن الكريم شواهد كثيرة على تقديم السمع على البصر عند الاقتران ، منها : (إن الله سميع بصير) (٥) ، و(إنني معكما أسمع وأرى) (٦) ، و(إن السمع والبصر والفؤاد) (٧).

والعلوم الحاصلة بالسمع أضعاف العلوم الحاصلة بالبصر ، فالبصر لا يدرك إلا بعض الموجودات القريبة المشاهدة بالعين ، أما السمع فيدرك الموجودات والمعدومات ، والحاضر والغائب، والقريب والبعيد(٨) .

والسمع هو الحاسة الوحيدة التي تؤدي مهمتها المباشرة في الحياة والطبيعة من وقت ولادة الإنسان ، وتظل تؤدي هذه المهمة حتى عند النوم، فالعين تغمض لكن الأذن تظل مستقبلة دائما (٩).



وفي اللغة الواحدة يختلف عدد حروف اللغة الهجائية المستخدمة عند الكتابة عن عدد حروفها الصوتية المستخدمة عند نطق تلك اللغة (١٠) وذلك راجع إلى محدودية الكتابة ، وسعة الأداء المنطوق ، وإذا كان الحرف اللغوي الهجائي (وهو ما يسمى بالجرافيم) هو الوحدة الأساسية الذي يتكون منه الكلمة المكتوبة ، فإن الحرف اللغوي الصوتي ، وهو ما يسمى بالفونيم، هو الوحدة الأساسية التي يتكون منها الكلمة المنطوقة (المورفيم)(١١)، وهناك ارتباط ذهني وثيق بين ما يكتب وما ينطق في ذهن المرسل والمتلقي ، سواء في اللغة الشفوية أو اللغة المكتوبة ، ولا نتصور أن الكتابة استطاعت أن تغطي كل الأداءات الصوتية .

فالكتابة إلى يومنا هذا لا زالت عاجزة عن تلبية كثير من متطلبات الجانب المنطوق ، وعلى الرغم من حداثة الكتابة ، وقدم الجانب المنطوق بقدم الإنسان، تبقى الكتابة تطالعنا في كل حين بالجديد حول تجسيد الأداء المنطوق الذي يحوي كثيرا من التفاعلات النفسية والحركية والإشارية ، كالفرح والغضب والقلق ، والبهجة ، والعجلة، والاكتئاب، وهي بلا شك مصاحبة للخطاب اللغوي ، بل وتدخل بشكل أساسي في حسن فهمه واستيعابه(١٢).

والمشافهة في الأداء اللغوي ، كما يذكرها النحاة ، لها تعلق كبير بتلقي اللغة، فهاهو سيبويه بعد حديثه عن الحروف الأصول التسعة والعشرين يثنيها

بالحديث عن الحروف الفروع بقسميها المستحسنة والمستهجنة ، والتي لا تتبين إلا بالأداء الشفوي، فيصرح قائلا: "لا تتبين إلا بالمشافهة"(١٣) ويتكلم الأخفش الأوسط عن حذف الصلة (حذف الإشباع) في هاء الكناية ، فيقول :"وسمعنا ذلك من العرب الفصحاء " (١٤) فالأمر عنده ذو طابع شفوي غير مكتوب ، ويورد ابن عصفور في الممتع مقالة الزجاجي حول وصفه لحركة الإشمام ، فيقول :"وذلك لا يضبط إلا بالمشافهة"(١٥) ، والمحدثون أيضا من علماء اللغة يقرون هذه الحقيقة من أن الأداءات الشفوية لم يستوعبها الشكل المكتوب للغة وبقيت حبيسة المشافهة فلا تضبط إلا بها(١٦) . هذه النصوص في تراث النحاة تشير في رأينا إلى مسألتين هامتين هما :

١- أن الأداء المنطوق يصعب وصفه بدقة وأمانة لاختلاف طبائع الناطقين، فضلا عن تسجيله خطيا .

٢- أن الكتابة تمثل الإطار العام للأداء المنطوق ولا تجسده بشكل كلي .

ومتلقي اللغة الشفوية أوسع إدراكا من متلقيها كتابيا ، هذه حقيقة ، يسهل إثباتها انطلاقا مما ذكرنا ، فمحدودية الشكل المكتوب للغة ، وانفتاح أدائها وتعدد وجوهه يجعل الأول ، وهو الأداء الشفوي أقدر على استيعاب كل الأنماط المختلفة للغة من الرموز الخطية المحدودة للغة .

فالفرح أو الغضب أو الكآبة أو الإشارة أو حركة اليد أو الرجل أو قسمات الوجه أو حركة العينين أو رفع الصوت أو خفضه ، وغير ذلك من التشكلات العضوية والتغيرات النفسية التي تلازم اللغة الشفوية ، عامل أساسي في إيصال دلالاته بأبعاده النفسية والاجتماعية وهو ما يفتقر إليه الشكل المكتوب للغة ، وغياب ذلك في اللغة المكتوبة يعيق في تصورنا كمال التواصل بها، ومهما توافرت في النصوص المكتوبة الخالية من ملحقات المشافهة على القرائن اللفظية (المكتوبة) أو الرموز الخطية (علامات الترقيم) ، تظل شفاهية اللغة وسعتها أجدى الوسائل في تقريبها إلى المتلقي .

الإحالات

(١) البيان والتبيين ، للجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٤، ١٩٧٥، ٧٦/١.

(٢) البيان والتبيين: ٧٨/١.

(٣) اللغة العربية معناها ومبناها ، د/تمام حسان، دار الثقافة ، المملكة المغربية (دت) ، ص ٤٦.

(٤) اللغة العربية معناها ومبناها ، ص٤٧.

(٥) سورة الحج، الآية : ٦١.

(٦) سورة طه ، الآية : ٣٦.

(٧) سورة الإسراء ، الآية : ٣٦.

(٨) صفاء الكلمة ، للدكتور عبد الفتاح لاشين ، دار المريخ ، الرياض، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٣، ص ٢٠١.

(٩) صفاء الكلمة : ص ٢٠٣.

(١٠) أطلس أصوات اللغة،د/وفاء البيه،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ١٩٩٤، ص ٢٣.

(١١) أطلس أصوات اللغة ، ص ٢٣.

(١٢) نظام الحركات في العربية ، د/ أبوبكر حسيني ، أطروحة دكتوراه دولة في اللغة، مخطوطة بجامعة عنابة ٢٠٠٤، ص ٣٧٨.

(١٣) كتاب سيبويه ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ط٢، ١٩٨٨، ٤٣٢/٤.

(١٤) معاني القرآن، للأخفش، تحقيق عبد الأمير محمد أمين الورد، عالم الكتب، بيروت، ط١ ، ١٩٨٥، ١٧٩/١.

(١٥) الممتع في التصريف، ابن عصفور الأشبيلي، تحقيق فخر الدين قباوة، دار المعرفة ، بيروت، ط١ ، ١٩٧٨ ، ٤٥٢/٢ ، ٤٥٣.

(١٦) عامل المشافهة في الأداء اللغوي ، د/أبو بكر حسيني ، مجلة الأثر ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، بجامعة ورقلة ، العدد٠٥ ،



مصطلح العنف مفهومه، مرادفاته وأضداده في الخطاب النبوي "دراسة في المعنى والأبعاد صحيح البخاري أنموذجًا"

د. أحمد جعفري (*)

إن بداية الحديث عن مفهوم مصطلح العنف تعود بنا أولا إلى ما جاء في كتب المعاجم العربية وأعني بها تمثيلا لا حصرا لسان العرب لابن منظور (٧١١هـ) والقاموس المحيط للفيروزبادي (٨١٧هـ) .حيث يعرفه الأول منهما في لسانه الجزء التاسع كتاب الفاء ص ٢٥٧ وما بعدها بقوله :" : العنف : الخُرْقُ بالأمر وقلة الرفق به وهو ضد الرفق . عنف به وعليه يعنُف عنفا وعنافة وأعنفه وعنفه تعنيفا وهو عنيف إذا لم يكن رفيقا في أمره .... إلى أن يقول وكل ما في الرفق من الخير ففي العنف من الشر مثله ...... والتعنيف التعيير واللوم . والتعنيف التوبيخ والتقريع واللوم .... وعنفوان الشباب أوله ... وعنفوان فُعلوان من العنف ضد الرفق " [1] .

أما عند الفيروزبادي فيعرفه بقوله : " العنف ...ضد الرفق ....والعنيف من لا رفق له بركوب الخيل ، والشديد من القول والسير

(*) أستاذ بقسم اللغة العربية وآدابها ورئيس المجلس العلمي لكلية الآداب الجامعة الأفريقية ، أدرار - الجزائر

[1] لسان العرب .ابن منظور ج/٩. ص ٢٥٧ وما بعدها .دار صادر بيروت .

...وعنّفه لامه بعنف وشدة " [1] . ثم يورد الفيروزبادي للفظ بعض المرادفات الأخرى من مثل : " العلفصة : وهي العنف في الرأي والأمر " [2] و" الهيص: العنف بالشيء ودق العنق " [3] . و " اللضم : العنف والإلحاح " [4].

وفي المعجمين يقترن مفهوم لفظ العنف بضده الرفق وينطبق هذا المفهوم على جميع أشكال اللوم والتوبيخ والتقريع وهو مأخوذ في أصله كما رأينا من العنف في ركوب الخيل وذالك بزجرها والتشديد عليها .وصاحب الأمر هذا سمّته العرب عنيفا . كما يفهم من المعنيين أيضا أن العنف معنوي في أصل معناه وليس جسديا . ومنه رأينا الفيروزبادي يورد معاني أخرى لبعض أشكال العنف . فإذا كان عنفا في الرأي والأمر فهو علفصة وإذا كان جسديا بدق العنق فهو هيص وإذا كان أقل من ذالك وبشيء من الإلحاح فهو لضم .وحينما نترك المعجمات العربية للبحث عن مفهوم اللفظ بأبعاده المختلفة في الخطاب النبوي ممثلا كما قلنا في صحيح البخاري أنموذجا نجد بداية أن الرسول صلى الله عليه وسلم جاء على ذكر المرأة وما يدور في فلكها (أهل ، نساء ، زوجة ، وما إلى ذالك) أكثر من ٤٥٠ مرة وفي معظمها تقريبا كانت أحاديث توضيحية لدور المرأة ومكانتها الحقيقية في الإسلام هذه المكانة التي أدركها الإسلام وحال المرأة يندى له الجبين حياء بها أمام القوم أو خوفا من عار فقرها الموهوم .

---

[1] القاموس المحيط . الفيروزبادي . ج ١، ص ١٠٨٥ .
[2] المصدر نفسه ، ص ٨٠٥ .
[3] المصدر نفسه ، ص ٨١٩ .
[4] المصدر نفسه ، ص ١٤٩٤ .

وبالعودة إلى هذه الأحاديث جميعا فيما له علاقة مباشرة بموضوع هذا المحور موضوع العنف ضد المرأة فإننا لا نجد لفظ (العنف) هكذا معرفة إلا من خلال حديث واحد روي عن أم المؤمنين السيدة عائشة رضي الله عنها فيما جرى بينها وبين اليهود الذين قدموا إلى النبي صلى الله عليه وسلم حيث تقول رضي الله عنها " إن يهودا أتو للنبي صلى الله عليه وسلم فقالوا السام عليكم فقالت عائشة :عليكم ولعنكم الله وغضب الله عليكم . قال: **مهلا يا عائشة عليك بالرفق ، وإياك والعنف والفحش** ، (وفي رواية وإياك والعنف أو الفحش) قالت: أولم تسمع ما قالوا، قال: **أولم تسمعي ما قلت . رددت عليهم فيستجاب لي فيهم ولا يستجاب لهم في ."** [1] . أو كما قال عليه الصلاة والسلام .

وما يمكن أن يستخلص من الحديث بداية هو دعوة الرسول الكريم لنبذ العنف حتى مع ألد الأعداء البادئين بالظلم والعداوة ، وثانيا هذا الحديث يعطينا صورة واضحة لمفهوم العنف الذي يتجاوز به الحديث صوره السلوكية من ضرب وقسوة وشدة إلى ما هو أدنى من ذالك من عنف لفظي معنوي وفي ذالك كله أكثر من إشارة ودلالة . ثم أخيرا أن الحديث وقبل أن يحذر من العنف الذي أقرنه بلفظ الفحش دعا إلى الالتزام بضده وهو الرفق . وغير هذا اللفظ لا نجد ذكرا آخر للمصطلح في الصحيح لا على مستوى الكلمة مفردة ولا على مستوى جذرها ولواصقها اللهم ما نسب للصاحبة في ابتعاد الرسول صلى الله عليه وسلم عن تعنيفهم فيما قد صدر منهم . وهو ما يدفعنا للبحث عن مرادفات اللفظ أو بالأحرى بعض الألفاظ المعبرة عن بعض صور العنف

[1] حديث رقم ٦٠٣٠ صحيح البخاري كتاب الأدب .ج ٣ ص ١٢٣٨.

وأشكاله والتي حددناها تمثيلا لا حصرا في ثلاث مفردات وهي (الخشونة، الظلم ، الفحش) ، وما جاء فيها من ذكر على لسان الحبيب صلى الله عليه وسلم نهيا أو تأديبا أوما إلى ذالك . والبداية مع مصطلح الخشونة الذي لم يرد ولا مرة في الصحيح على مستوى الكلمة مفردة أو مع اللواصق ، لكنه ورد على مستوى جذر الكلمة في مناسبتين وفي غير هذا المعنى المقصود . أما لفظ الظلم فقد خُصص له باب بعينه وورد فيه حديثان اثنان الأول منهما جاء في ضرورة الابتعاد عن الظلم في شتى أشكاله وصوره وبشكل مطلق حيث "روي عن عبد الله بن عمر رضي الله عنهما عن النبي صلى الله عليه وسلم قال : الظلم ظلمات يوم القيامة " [1] . أما الحديث الثاني فكان في ضرورة انتصار المؤمن لأخيه المؤمن مظلوما وظالما حيث "روي عن أنس رضي الله عنه قال : قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : **انصر أخاك ظالما أو مظلوما** . قالوا يا رسول الله هذا ننصره مظلوما فكيف ننصره ظالما ؟ قال: **تأخذ فوق يديه** " [2] وفي رواية قال:" **تحجزه أو تمنعه من الظلم فإن ذالك نصره**".

وفي شقي الحديث دعوة صريحة لنصرة المظلوم مطلقا رجلا أو امرأة. وإذا اعتبرنا أن المرأة أكثر تعرضا للظلم من الرجل فإن الحديث لنصرة المظلومات منهن سيكون حتما أكثر من غيرهن . أما في الشق الثاني من الحديث حين دعا الرسول الكريم إلى منع الأخ من الظلم وحجزه عنه معتبرا ذالك نصرا له نجد في هذا أيضا حماية للمظلوم ومنعة له وبخاصة المرأة أيضا .

---

(1) حديث رقم ٢٤٧٧ صحيح البخاري كتاب المظالم.ج٢ . ص ٤٨٨.
(2) حديث رقم ٢٤٤٤ صحيح البخاري كتاب المظالم .ج٢ .ص ٤٨٨.

وحين نخرج من لفظ الظلم إلى لفظ الفحش الذي جاء مقرونا بلفظ العنف أو مرادفا له في الحديث السابق نجد اللفظ يتكرر في أكثر من خمسة وعشرين مرة تقريبا غير أن ما يعنينا في هذا الموضوع هو أقل من هذا وفيه نهي للرسول صلى الله عليه وسلم ، أو وصف لصحابته رضوان الله عليهم لبعض صفاته وأخلاقه عليه السلام . من ذالك ما " روي عن عبد الله بن عمر رضي الله عنهما قال : لم يكن النبي صلى الله عليه وسلم فاحشا ولا متفحشا وكان يقول : **إن من خياركم أحسنكم أخلاقا** .وفي رواية **إن من أحبكم إلي أحسنكم أخلاقا**" [1] وفي حديث آخر" روي عن أنس بن مالك رضي الله عنهما أنه قال لم يكن النبي صلى الله عليه وسلم سبّابا ولا فحاشا ولا لعانا " [2]. وفي حديث عائشة " أن رجلا استأذن على النبي صلى الله عليه وسلم فلما رآه قال : **بئس أخو العشيرة وبئس ابن العشيرة** فلما جلس تطلق النبي صلى الله عليه وسلم في وجهه وانبسط إليه ، فلما انطلق الرجل قالت له عائشة يا رسول الله حين رأيتَ الرجل قلتَ له كذا وكذا ثم تطلقتَ في وجهه وانبسطت إليه فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم : **يا عائشة متى عهدتني فحاشا ، إن شر الناس عند الله منزلة يوم القيامة من تركه الناس اتقاء شره وفي رواية (اتقاء فحشه)**"[3] .

---

[1] حديث رقم ٣٥٥٩ صحيح البخاري كتاب المناقب ص ٧٢٣.
[2] حديث رقم ٦٠٣١ صحيح البخاري كتاب الأدب ص ١٢٣٨ .
[3] حديث رقم ٦٠٣٢ صحيح البخاري كتاب ا لأدب. ص ١٢٣٨.

وفي كل هذا الأحاديث والأخلاق المحمدية الداعية إلى نبذ الفحش -حتى مع الأعداء- كشكل من أشكال العنف خيرُ قدوة لاجتنابه مع المرأة الأم والزوجة والبنت والأخت و الإنسانة بشكل عام .

وفي المقابل لكل هذا وحين نقلب الموضوع من جهة ضده للوقوف أكثر على حقيقة اللفظ نجد لفظ العنف يقابله لغويا لفظ الرفق كما مر معنا في التعريفين اللغويين سابقا . وحول مصطلح الرفق وبعض مرادفاته المختارة تمثيلا من مثل الرحمة والطيبة دارت معاني أحاديث كثيرة كما سنرى. وفيها ومن حولها كانت الدعوة المحمدية أيضا صريحة للتمسك بهذه الأخلاق كبديل أساسي لتلك الصفات النقيضة .

ومما جاء عنه صلى الله عليه وسلم في باب الدعاء على المشركين في رواية ثانية لحديث السيدة عائشة رضي الله عنها في قصة اليهود مع الرسول صلى الله عليه وسلم أنه قال لها : " **مهلا يا عائشة إن الله يحب الرفق في الأمر كله (وفي رواية إن الله رفيق يحب الرفق في الأمر كله)** " [1] .

وبالرجوع إلى مرادف اللفظ نجد لفظ الرحمة في مفرده وجذوره يتكرر أكثر من مائتين وثلاثين مرة في الصحيح ،ومثله لفظ الطيبة الذي تردد أكثر من مائة وخمسين مرة ومثله لفظ الشفقة والعطف وما إلى ذالك . ومع كل مفردة من هذه المفردات إشارة صريحة إلى التمسك بمكارم الأخلاق ودعوة لنبذ جميع أشكال العنف .

[1] حديث رقم ٦٣٩٥ صحيح البخاري كتاب ا لدعوات ص ١٣٠٣.

وإذا تركنا مصطلح العنف في مفهومه ومرادفاته وأضداده ورحنا نتتبع الخطاب النبوي في كل ما له علاقة مباشرة بالمرأة والنساء بشكل عام في ما لهن وما عليهن وجدنا حديثا في أكثر من أربعمائة موضعا جاء فيه الحديث عن الزوجة الأهل وعن الأم وعن النساء بشكل عام وفي كل مرة كان يوصي فيها الرسول صلى الله عليه وسلم ويؤكد على ضرورة الرفق بالنساء عامة وعدم تعنيفهن أو القسوة عليهن و نذكر من ذالك تمثيلا لا حصرا قوله عليه الصلاة والسلام في حديث أبي هريرة رضي الله عنه للرجل الذي جاءه وسأله من أحق الناس بحسن صحابتي " قال عليه الصلاة والسلام **أمك** قال ثم من قال: **أمك** قال ثم من قال: **أمك** .قال ثم من قال: **أبوك** " [1] .والحديث هنا كما هو واضح وبلغة الجنسين يعطي ثلاثة حقوق من أصل أربعة للأم المرأة مقابل حق واحد للأب الرجل .ولعل في ذالك أكثر من دلالة وتأكيد لما قد يضيَع من حقوق للمرأة الأم . وجاء عن الرسول صلى الله عليه وسلم أيضا أنه لا يجوز إكراه الفتاة على النكاح حيث روي عن الخنساء بنت خذام الأنصارية أن أباها زوجها وهي ثيب فكرهت ذالك فأتت النبي صلى الله عليه وسلم فرد نكاحها [2] . والأكثر من هذا أن المرأة إذا استكرهت على الزنا فلا حد عليها شرعا مصداقا لقوله تعالى : **(وَمَن يُكْرِههُّنَّ فَإِنَّ اللَّهَ مِن بَعْدِ إِكْرَاهِهِنَّ غَفُورٌ رَّحِيمٌ)** [3] . وفي جانب تحمل المسؤولية يضع الرسول الكريم المرأة جنبا إلى جنب مع الرجل حيث يقول عليه الصلاة والسلام :**" كلكم راع وكلكم مسؤول فالإمام راع وهو مسؤول والرجل راع على أهله وهو مسؤول ، والمرأة**

---

(1) حديث رقم ٥٩٧١ صحيح البخاري كتاب ا لأدب. ص ١٢٢٨.
(2) حديث رقم ٦٩٤٦ صحيح البخاري كتاب ا لإكراه. ص ١٤٠٥.
(3) سورة النور : الآية ٣٣ .

راعية على بيت زوجها وهي مسؤولة ، والعبد راع على مال سيده وهو مسؤول ، **ألا فكلكم راع وكلكم مسؤول** " [1] . ويذهب النبي الكريم في تفسير صفة تأديب الزوج لزوجته وضربها الضرب المبرح فيقول : " **لا يجلد أحدكم إمرأته جلد العبد ثم يجامعها في آخر اليوم**" [2] فنراه يستغرب لمن يجمع بين وصفين متناقضين في يوم واحد ولذالك نهى عنه .

هذا قليل من كثير ورد في الهدي المحمدي صلى الله عليه وسلم في ما له علاقة مباشرة بمصطلح العنف في بعض مفاهيمه اللغوية أولا وفي جزئ يسير مما له علاقة مباشرة باللفظ مرادفا وضدا . وهي رؤوس أقلام أولية نأمل أن نكون بها قد شاركنا ولو باليسير في الإجابات عن بعض التساؤلات من جهة أو شاركنا في إثارة بعض النقاط الأساسية لما من شأنه أن يسهم في تحريك آليات البحث والتنقيب دفعا لكثير من الشبهات والترهات وتصحيحا لكثير من الافتراءات والمغالطات .

---

[1] حديث رقم ٥١٨٨ صحيح البخاري كتاب ا لنكاح ص ١٠٨٩.

[2] حديث رقم ٥٢٠٤ صحيح البخاري كتاب ا لنكاح. ص ١٠٩٤.

مصطلحات ومفاتيح أساسية في البحث :

مرادفات العنف حسب الترتيب الهجائي :

* الخشونة * الرعونة * الشدة * الظلم * العنف * القسوة * القوة*

أضداد مصطلح العنف حسب الترتيب الهجائي :

*الحنان *الرحمة * الرفق * الشفقة * الطيبة * العطف * الليونة *

المراجع والمصادر :

*/ القرآن الكريم برواية الإمام ورش عن نافع (ض).

*/ الألفاظ الكتابية .عبد الرحمان بن عيسى الهمزاني د ت.

*/ صحيح البخاري .تحقيق أحمد زهوة وأحمد عناية .دار الكتاب العربي بيروت .١٤٢٦/٢٠٠٥م.

*/ القاموس المحيط للفيروزبادي

*/ لسان العرب لابن منظور .دار صادر بيروت .

الإعراب وعلله

أ. رشيد سهلي (*)

وقر في نفوس النحاة العرب أن الإعراب نشأ يوم نشأت العربية، لأن معظمهم كانوا يرون أن اللغة توقيفية ، وهذه النظرة أدت إلى كثير من التمحل و التعسف في تفسير الدرس النحوي على مر العصور مما هيأ لبعض الباحثين المعارضين أن يثوروا على مواضعات النحو العربي و يهاجموا أساليبه ويطالبوا بإلغاء ظاهرة الإعراب ، والدعوة إلى عدم أصليته في اللغة العربية ، بل يقتصر أمره على لغة الشعر والخطب المثالية .

والحق أن اللغة العربية ذات إعراب ، وقد اشغل النحاة بإبراز علله و التفنن في تقسيمها .

وإذا كان أسطو(ق.٤ق.م.)قد قسم العلل إلى أربعة أقسام، هي عنده في الأصل ردودُ يجاب بها عن الأسئلة:

١- ما الشيء ؟ (علة مادية).

٢- كيف هو؟ (علة صورية).

٣- مَنْ فعله؟ (علة فاعلة).

(*) أستاذ مساعد بمعهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي العربي التبسي – تبسة - الجزائر

٤- لِمَ؟ (علة غائية) [١].

فالزجاجي (٣٣٧ هـ)يجعل العلل النحوية منها ثلاث أضرب:

١- تعليمية.

٢- قياسية.

٣- نظرية جدلية[٢].

وابن مضاء القرطبي (٥٩٢ هـ) يَحْصرها في الأوّل والثواني والثوالث[٣]، والسيوطي (٩١١ هـ) يذكر أنّ ابن مكتوم في "التذكرة" شرحها وعدَدُها عنده أربع وعشرون علة[٤].

والعلة :

هي الحدث يشغل صاحبه عن حاجاته ما كانت موجبة للحكم، لأن ما كان مجوزا للحكم هو السبب، وهو كذلك لأن السبب قد يعارضه ما يمنع الوجوب، ومثال ذلك: وجود الراحلة من أسباب جواز الحج لا وجوبه ، ويبقى السبب كل ما يتوصل به على غيره، وفي النحو العربي، هي خطابات يسعى من خلالها النحاة إلى ذكر الأسباب الداعية إلى إطلاق تسمية إصلاحية معينة على متصور نحوي[٥] (هـ). والحديث عن الإعراب وحدوده يتسع، وعليه تقيدنا بالحركات الإعرابية في الأسماء من رفع ونصب وجر، وأرجأنا ما يتعلق بجزم الأفعال على خصوصيته وثقله وخفة الاسم.

١ - الرفع:

في رأي الأستراباذي (٦٨٦ هـ)، لا يوجد دليل على ما يخالف مذهب الأخفش (٢١٥ هـ) وابن السراج (٣١٦ هـ) في أن: " المبتدأ والخبر أصلان في الرفع كالفاعل وليس بمحمولين في الرفع عليه" [٦]، ولا دليل على ما

يعزى إلى الخليل (١٧٠هـ) قبلهما، من كونهما فرعين على الفاعل، ولا على ما يُعزى إلى سيبويه (١٨٠هـ) من كون المبتدأ أصل الفاعل في الرفع[٧].

وأرى أنّ القول:" إن الرفع في حقيقته علم الإسناد ودليل على أن الكلمة يراد أن يسند إليها ويتحدث عنها" هو أدق تعبيرا وأصدق معنى، لأنه يخلصنا من الإشكاليات التي توقعنا فيها الآراء الأخرى.

يقول ابن جني (٣٩٢هـ) في باب الرد على من اعتقد فساد علل النحويين لضعفه هو في نفسه عن إحكام العلة،:" اعلم أن هذا الموضع هو الذي يتعسف بأكثر من ترى، وذلك أنه لا يعرف أغراض القوم، فيرى لذلك أنّ ما أورده من العلة ضعيف واهٍ ساقط غير متعال، وهذا كقولهم: يقول النحويون: إنّ الفاعل رفعٌ والمفعول به نصبٌ، وقد ترى الأمر بضدّ ذلك، ألا ترانا نقول:" ضُرِب زيدٌ"، فنرفعه وإن كان مفعولا به ، وتقول : " إن زيداً قام " فننصبه و إن كان فاعلا نقول:" عجبت من قيام زيدٍ"،فنجرّه وإن كان فاعلا[٨] ، ومثل هذا يتعب مع هذه الطائفة ولا سيما إذا كان السائل عنه يلزم الصبر.

عليه ، ولو بدأ الأمر بإحكام الأصل لسقط عنه الهوس وذا اللغو، ألا ترى أنه لو عرف أنّ الفاعل عند أهل العربية ليس كل من كان فاعلا في المعنى، وأن الفاعل عندهم إنما هو كل اسم ذكرتَه بعد الفعل، وأسندت ونَسَبْت ذلك الفعل إلى ذلك الاسم، وأنّ الفعل الواجب وغير الواجب في ذلك سواء،تسقط صُداع هذا المضعُوف السؤال"[٩] .

وفي هذا المعنى يقول الجرجاني (٨١٦ هـ): " ينبغي أن تعلم أنّ وصف الفاعل عند النحويين أن يسند الفعل إليه مقدما عليه نحو: " خرج زيد"و" طاب الخبر"، وليس للخبر فعل كما يكون لزيد في قوله:" قام زيد"، وكذا تقول: " لم يقم زيد"، فترفعه وقد نفيت عنه الفعل، كما ترفع إذا قلت:" يقوم زيد"، فلو كان الفاعل من شرطه أن يكون أحدث شيئا لمَا جاز رفع (زيد) في قوله: "لم يقم

زيد"،لأنك قد نفيت عنه الفعل، وكذا إذا قلت:" أيقوم زيد؟" لأنك لم تثبت القيام له وإنما استفهمت المخاطب، وإذا كان الأمر على هذا، تقرر ما ذكرناه من أنَ الاعتبار في الفاعل: أن يكون الفعل مسندًا إليه مقدما عليه كان أحدث شيئا أو لم يحدث، وهذا التلخيص مِمَا لمْ يُسبق إليه الشيخُ أبو علي" [١٠]

٢- النصب

أما النصب، فقد ذهبت طائفة من النحاة منهم الزمخشري (٥٣٨ هـ) إلى أنه عَلَمُ المفعولية، وأن المفعول خمسة أضرب: المطلق وبه وفيه ومعه وله أو لأجله، ويلحق بالمفعول الحال والتمييز والمستثنى المنصوب [١١]، وقال الأستراباذي:" هي أصول في النصب كالمفعول وليست بمحمولة عليه هو مذهب النحاة [١٢].

وذهب آخرون إلى أن النصب علم على كون الكلمة فضْلة، يقول ابن جني:" وكذا القول على المفعول، إنه إنما أُسنِدَ الفعلُ إلى الفاعل فجاء هو فضْلة" [١٣] ويقول الاستراباذي " الحق إنّ الرفع علامة العُمَد فاعلة كانت أو لا.والنصب علامة الفضلات مفعولة كانت أوْ لا" [١٤].

فعلى مذهب من قال " الإعراب الاختلاف" يكون النصب انتقال الآخر على علامة الفضْلة[١٥]،وهؤلاء يرون أن المنصوب في الأصل فضْلة لكن يشبه بها بعض العمد كاسم إنّ وأخواتها وخبر كان وأخواتها[١٦]، فإنّها عمد لأنها في الأصل المبتدأ والخبر ونصبت[١٧] " النصبُ عَلَم الفضْلة في الأصل ثم يدخل في العمد تشبيهًا بالفضلات" [١٨].

وقد علل الاستراباذي ذلك بضعف عمل المبتدأ والخبر "ولما كان مستَنكرا في ظاهر الأمر ترافع المبتدأ والخبر لما تقرر في الأذهان من تقدم المؤثر على الأثر واستحالة تقدم الشيء على مؤثره ضعف عملهما، فنسخ عملهما كثير مما دخل عليهما مؤثرا فيهما معنى كـ(كان وظن وكاد وإن وأخواتها وما

ولا التبرئـة "النافيـة للجنس" علـى مـا يجـئ فـي أبوابهـا، فصـارت العُمْـدَة فـي صـورة الفَضلَة منتصبة وهي اسم إنّ ولا التبرئة وخبر كان وكاد ومفعولا ظنّ، ووجه مشابهتهما [١٩] للفضْلة يجئ في أبوابها[٢٠].

والتعليل الصحيح لنصب اسم إن وأخواتها أن معاني هذه الأدوات تنحصر في أخبارها، لذلك أعطي الخبر ما للعُمْدة من إعراب الرّفع، وأعطي الاسم ما للفضلات من إعراب النصب، وقد نص على هذا بعض النحاة، يقول ابن عصفور:" ولما كانت معاني هذه الحروف في أخبارها أشبهت الأخبار

... العمـد فرفعـت، وأشـبهت الأسـماء الفضـلات فنصـبت" [٢١] ويقـول السيوطي في إنّ وأخواتها:" ولأن معانيها في الإخبار فكانت كالعمد، والأسماء كالفضلات، فأعطيا إعرابيهما" [٢٢]

وكذلك القول في كان وأخواتها،فمعاني هذه الأفعال تنحصر في أسمائها، لذلك أعطي الاسم ما للعمد من إعراب الرفع، وأعطي الخبر ما للفضلات من إعراب النصب، على خلاف الأحرف المشبهة بالفعل.

ويرى ابن جني أن النصب في (زيداً) من قولك" ضربت زيدا" علامة على كون الكلمة فضْلة،يكفي، وإن تسميتها بالمفعول به، زيادة لا ضرورة بك إليها إلا لتمييزها من غيرها من الفضلات، وله في(باب في الزيادة في صفة العلة لضرب من الاحتياط)يقول:" ومن ذلك قولك في جواب من سألك عن علة انتصاب زيد من قولك" ضربت زيدا" إنّه إنّمَا انتصب لأنه فضْلة ومفعول به، فالجواب قد استقل بقولك: لأنه فضلة، وقولك من بعد: مفعول به تأنيس وتأييد لا ضرورة لك إليه، ألا ترى أنك تقول في نصب(نفسا) من قولك "طبت به نفسا" إنما انتصب لأنه فضلة، وإن كانت النفس هنا فاعلة في المعنى، فقد علمت بذلك أن قولك(مفعول به) زيادة على العلة تطوعت بها، غير أنه في ذكرك كونه مفعولا معنى ما وإن كان صغيرا، وذلك أنه قد ثبت وشاع في

الكلام أن الفاعل رفع والمفعول به نصب، وكأنك أنسيت بذلك شيئاً وأيضاً فإن فيه ضرباً من الشرح، وذلك أن كون الشيء فضلة لا يدل على أنه لابد من أن يكون مفعولاً به، ألا ترى أن الفضلات كثيرة كالمفعول به والظروف والمفعول له والمفعول معه والمصدر والحال والتمييز والاستثناء، فلما قلت مفعولاً به، ميزت أي الفضلات هو[٢٣].

وفي موضع آخر من تأليف آخر، يذهب ابن جني إلى أن المتكلمين قد يتجاوزون بالكلمة حد كونها فضلة، فيعطونها الرفع ويعقدونها على أنها صاحبة الجملة، يقول:" إن أصل وضع المفعول أن يكون فضلة وبعد الفاعل كـ" ضرب زيدٌ عمراً"، فإذا عناهم ذكر المفعول قدموه على الفاعل فقالوا: " ضرب عمراً زيدٌ"، فإذا ازدادت عنايتهم به قدموه على الفعل الناصب

... فقالوا:" عمراً ضرب زيد"، فإن تظاهرت العناية به عقدوه على أنه رب الجملة وتجاوزوا به حد كونه فضلة فقالوا:"عمر ضربه زيد"، فجاؤوا به مجيئاً ينافي كونه فضلة، ثم زادوه على هذه الرتبة فقالوا: " عمرٌ ضرب زيد"، فحذفوا ضميره ونووه ولم ينصبوه على ظاهر أمره رغبة به عن صورة الفضلة، وتحامياً لنصبه الدال على كون غيره صاحب الجملة، ثم إنهم لم يرضوا له بهذه المنزلة حتى صاغوا الفعل له، وبنوه على أنه مخصوص به، وألغوا ذكر الفاعل البتة.. وأسندوا بعض الأفعال إلى المفعول دون الفاعل البتة، وهو قولهم:"أولعت بالشيء"، ولا يقولون: "أولعني به كذا"،وقالوا : " ثلج فؤاد الرجل" ولم يقولوا : " ثلجه كذا " وقالوا " امتقع لونه " ولم يقولوا : "امتقعه كذا"ولهذا نظائر فرفض الفاعل هنا البتة واعتماد المفعول به البتة دليل على ما قلناه"[٢٤]

٣- الجر

وأما الجر فهو علم الإضافة[٢٥] أي كون الاسم مضافا إليه معنى أو لفظا، كما في "غلام زيد وحسن الوجه" فعلى مذهب من قال" الإعراب الاختلاف" يكون الجر انتقال الآخر إلى علامة الإضافة[٢٦]

والمجرور في الأصل منصوب المحل[٢٧] ،فزيد في "رأيت زيدا" و"مررت بزيدٍ" مفعول به في كليهما، وقد نصب في أحدهما وجر في الأخر[٢٨] فهو(المجرور) فضلة قد أضيف إليها معنى الفعل بواسطة حرف، وقد أريد أن يميز بعلامة ما هو فضْلة بواسطة حرف، ولم يكن بقي من الحركات غير الكسر، فميز به مع كونه منصوب المحل لأنه فضلة، فصارت الإضافة –معنى كون الاسم مضافا إليه معنى الفعل بواسطة حرف – معنى آخر علامته الجر، منضما إلى المعنيين الآخرين { العُمدة والفضْلة}، وجعل الحرف الموصل لمعنى إلى الفضلة عاملا للجر في ظاهر الفضْلة، إذ يسببه حمل كون ذلك الاسم مضافا إليه معنى الفعل، فإن سقط الحرف ظهر الإعراب المحلي في هذه الفضلة نحو:"الله لأفعلنَّ"، وإذا عُطف على المجرور، فالحمل على الجر الظاهر أولى من الحمل على النصب المقدر{وعدم التقدير خير من التقدير}، وقد يُحمل على المحل كما في قوله تعالى{ وامْسَحُوا برُؤُوسِكُم وأرْجُلَكم} (المائدة/٦) بنصب (أرجلكم)[٢٩]

وإن سقط الجار مع الفعل لزوما في الإضافة زال النصب المقدر، فقد يحذف حرف الجر لزوما مع الفعل الذي أوصله الحرف إلى الفضلة لغرض التخصيص أو التعريف في الاسم، فيزول النصب المحلي عن المجرور لفظا لكون الناصب[٣٠] محذوفا مع حرف الجر الدال عليه، فكان أصل " غلام زيد" غلام حصل لزيد، فإذا خفف الجار قام الاسم المراد تخصيصه أو تعريفه مقام الحرف الجار:

* (لفظا)، فلا يفصل بينهما كما لم يفصل بين الحرف ومجروره.

* و(معنـى)أيضـا لدلالتـه علـى معنـى (الـلام) فـي نحـو" غـلامُ زيـدٍ" إذ هـو مختص بالثاني.

* وعلى معنى (مِنْ)في نحو "خاتمُ فضةٍ"، إذ هو مبين بالثاني، فيُحال عملُ الجر على هذا الاسم كما أحيل على حرف الجر، فأصل الجرّ أن يكون علم الفضلة التي تكون بواسطة، ثم يخرج في موضوعين عن كونه علم الفضلة، ويبقى علما للمضاف إليه فقط.

- أحدهما: فيما أضيف إليه الاسم.

- والثاني: في المجرور المسند إليه نحو" مرّ بزيدٍ"، والأصل فيهما أيضا ذلك كما تبين.(٣١)

وفي تتبع الحركات الإعرابية والرأي فيها من حيث الخفة والثقل، يُجمع النحاة على أن أثقل الحركات وأقواها الضمة، وأن أضعف الحركات وأخفها الفتحة، وأن الكسرة في رتبة بين الضمة والفتحة، لأنها أخف من الضمة وأثقل من الفتحة (٣٢) وفي ذلك يقول الزجاجي: "إن المفتوح إلى المخفوض أقرب منه إلى المرفوع، لأن الضمة أثقل الحركات، والفتحة أخفها، فهي إلى الكسرة أقرب" (٣٣) وفي كتاب اللامات آخى بين الكسرة والفتحة، فقال في (تآخي الكسرة والفتحة وبعد الضمة منهما) : "إن الضمَّ أثقل الحركات والفتح والكسرُ مؤاخيان، لذلك اشتركا في المفعول في قولك:"رأيت زيدا" و"مررت بزيد" وكلا هما مفعول به، وقد خُفض أحدهما ونُصب الآخرُ، وكذلك استوى مُكنيّ المخفوض والمنصوب في قولك:"رأيتُك" و"مررت بك" وضُمَّت تثنية المنصوب وجمعه إلى المخفوض في قولك: "مررت بالزّيديْن والزّيدينَ" و"رأيت الزيديْن والزيدين" (٣٤) ويقول الجرجاني : " إن الفتحة كما لا يخفى أخف من كل واحدة من الضمة والكسرة" (٣٥) ..ويقول السيوطي في الجر:" هو لما بين العُمدة والفضلة لأنه أخفّ من الرفع وأثقل من النصب"(٣٦) ونقل عن

كتاب البسيط : "لا خلاف في أن الفتح أخف عندهم من الكسر...والفتحة أقرب إلى الكسرة من الضمة، لذا حُمل الجرُّ على النصب في ما لا ينصرف، والنصب على الجر في جمع المؤنث السالم، حملا على القرب"[٣٧]

وإذا كان ثقل الضمة تأتي لها من قوتها [٣٨] فإنما كانت الضمة قوية ثقيلة لأن النطق بها يعملُ فيه عضوان، وكانت الفتحة خفيفة لأن النطق بها يعمل فيه عضو واحد،وهذا ردُّ الخليل لرجل لا يجدُ بين الحركات فرقا، نقله الزجاجي في الإيضاح[٣٩] كما نقل السيوطي قول ابن الدهان في كتاب الغرّة:" الضمة والكسرة مستثقلتان مباينتان للسكون، والفتحة قريبة من السكون، بدلالة أن العرب تَفِرُّ إلى الفتحة كما تَفِرّ إلى السكون من الضمة و الكسرة "[٤٠]

ومن هذا أن العرب تُخفف الكسرة في نحو"فخِذ" وتقول: "فخْذ" كما تخفف الضمة في نحو"عضُد" و تقول "عَضْد"ولا تخفف الفتحة في نحو"جمل"يقول ابن جني: "ومنه إسكانهم نحو"رُسُل" و"عَجُز" و"عضُد" و"ظرُف" و"كتِف" و"كبِد"، واستمرار ذلك في المضموم والمكسور دون المفتوح، أدلّ دليل- بفصلهم بين الفتحة وأختَيْها- على ذوقهم الحركات واستثقالهم بعضها واستخفافهم الآخر" [٤١]

ولابن جني في موضع آخر حديث عن الاستثقال والاستخفاف في ما جاء من الكلم:

* على حرف واحد عامّته على الفتح مثل همزة الاستفهام وواو العطف وكاف التشبيه، وقليل منه مكسور مثل باء الإضافة ولام الجر..ولام الأمر ولا نجد في الحروف ما جاء مضموما.

* من الثنائي- على قلة أحرفه- لا تجد في أوله مضموم إلا القليل، وإنما عامّته على الفتح مثل:"هَلْ" و"بَلْ" و"قد" و"أنْ" و"عَنْ" و"كَمْ"، وفي المعتل مثل:"أوْ" و"لوْ" و"كَيْ" و"أيْ"...أو الكسر مثل:"إنْ" و"مِنْ" و"إذْ"....وفي

المعتل مثل:"فِي" و"هِيَ" و"إِيَ"...ولا يعرف الضم في هذا النحو إلا القليل مثل:"هُو"[٤٢]

وتمكينا لهذا الرأي، وفي اتجاه آخر، ذهب النحاة إلى أن أسبق الحركات في الرتبة هو الرفع لأنه علامة العُمدة[٤٣]، فالمرفوع يتقدم على المنصوب والمجرور لأنه عُمْدَة الكلام كالمبتدأ والخبر والفاعل[٤٤]، وذلك لأجل أنه يستغني عن صاحِبَيْه{النصب والجر} وهما يفتقران إليه، فتقول:"قام زيدٌ" و"عمر منطلِقٌ"، ويصح هذا من غير نصبَ أو جر حين تقول:" قام زيدٌ قياما" و"عُمَرٌ منطلقٌ إلى زيدٍ"....وإنما يكون للمنصوب والمجرور فائدة لا يبطل بعدمهما أصل الكلام، ولما كان حال الرفع مع النصب والجر على ما تقدم، وجب الحكم بتقدّمه في الرتبة[٤٥] وعلل ابن جني تقديم المرفوع الأقوى على المنصوب لما اعتزموا النطق بهما لأمرين:

- أحدهما: أن رتبة الأقوى أبدًا أسبق وأعلى
- والآخر: أنهم إنما يُقدمون الأثقل ويُؤخرون الأخف من قِبَل أن المتكلم في أول نطقه أقوى نفسا، وأظهرُ نشاطا[٤٦]

وفي رأي الأستراباذي أن الرفع الذي هو أثقل الحركات وأقواها قد جعل للعُمَد، وأن النصب الذي هو أضعفُ الحركات وأخفها قد جُعل للفضلات، وذلك لأن الفضلات أضعف من العُمَد وأكثر منها[٤٧]،وإلى ذلك ذهب السيوطي[٤٨]

وتثبيتا لهذا الرأي أيضا، وفي اتجاه ثالث، علِل كثيرون رفع الفاعل ونصب المفعول ب"المُوازنة أو التعادل"، لأن الرفع أثقلُ من النصب والفاعل أقلُ من المفعول، فتكون قلة الفاعل موازنة لثقل الرفع، وخِفةُ النصب موازنة لكثرة المفعول[٤٩] ولو عُكس الأمر فكان للفاعل أن يُنصَبَ وللمفعول أن يُرفع، لكنّا أبعد عن الحكمة التي بها حكّمْنا من جهتين:

- أن يُرفع الاحتمال من أصله، لأنه قابل على أن يُبنى على عكسه، وكل سؤال انقلب فهو باطل[٥٠]
- أن الذي فعلوه أحزَم، وذلك أن الفعل لا يكون له أكثر من فاعل واحد، وقد يكون له مفعولاتٌ كثيرة، فرفع الفاعل لقلته ونصب المفعول لكثرَته وذلك ليَقلّ في كلامهم ما يستثقلون ويكثر ما يستخفون[٥١]
- وعلله غيرهم ب"المُشاكلة"، فقد نقل السيوطي قول السخاوي في كتاب **شرح المفصل**:"قال الخليل،"أوّلُ الحركات الضمة لأنها من الشفة، وأوّلُ ما يقع في الكلام الفاعل، فكان حق الكلام إذا حمل على المشاكلة أن يقسم أوّل الحركات لأول الأشياء"[٥٢] ومحمد ابن الخشاب(٥٦٧ هـ) خير من تتبع هذه العلة وفسرها[٥٣]

وخلاصة القول :

- إن المرفوعات في العربية عشرة وعَلَمُها الإسناد، والمنصوبات خمسة عشر وعَلَمَها الفَضْلة، والمجرورات ثلاثة وعلمها الإضافة، وانطلاقا من كون الإعراب الاختلاف، فالكلمة في الإعراب لا تخرج عن أنْ تكون مرفوعة أو منصوبة أو مجرورة{والجّر خـ ـس بالأسماء}، أو مجزومة{والجزم خاص بالأفعال} والمرفوعات تتقدم لأنها اللوازم للجُملة والعُمْدة فيها، وما عداها فضلة يستقل الكلام دونها، وإنما جُعل الرفع للفاعل لأوليته وقلته وقوته، وإنما جعل النصب للمفعول لتأخره وكثرته وضعفه، وذلك ليكثر في الكلام ما يستخفون ويَقلّ ما يستثقلون موازنة أو مشاكلة

- إن التعليل الصحيح لنصب اسم إن وأخواتها أن معاني هذه الأدوات تنحصر في أخبارها، لذلك أُعطي الخبر ما للعُمدة من إعراب الرفع
- إن الإحساس بالخفة والثقل وفهْمَ قيمته عند الدارس اللغوي وليس عند الناطق العربي، ثم هو خارج عن الدراسة اللغوية
- إن اجتهاد النحاة في التخريج أكثر منه في التعليل، لذلك تعددت أسبابهم بحسب ثقافتهم
- إنه على رأي أن الأفضل أن نسلك في الإقناع وسيلة النص و إيراد الشواهد،لا وسيلة القواعد وإيراد الأقيسة .

الهوامش و الإحالات

(١) يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، القاهرة، ١٩٥٨، ص: ١٣٨

(٢) أبو القاسم الزجاجي، الإيضاح في علل النحو، تحقيق: مازن مبارك، القاهرة، ١٩٥٩، ص: ٦٤ .

(٣) ابن مضاء القرطبي، الرد على النحاة، تحقيق: شوقي ضيف، القاهرة، ١٩٤٧، ص: ١٠٢.

(٤) جلال الدين السيوطي، الاقتراح في علم أصول النحو، طبع حيدر آباد الدكن، ص: ٥٦ وما بعدها.

(٥) توفيق قريرة، المصطلح النحوي وتفكير النحاة العرب، ط.١، دار محمد علي للنشر، تونس، ٢٠٠٣، ص:١٣٨.

(٦) رضي الدين الأستراباذي، شرح الكافية، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٣/١ .

(٧) المصدر نفسه، ١/ ٣٢ و ٧٠ . وينظر أثير الدين أبو حيان الأندلسي، ارتشاف الضرب من لسان العرب، تحقيق: مصطفى أحمد النحاس، ط. ١، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٨٤، ٤٣١/١ .

(٨) يعني(زيد) فاعل القيام المجرور به.

(٩) عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق، محمد علي النجار، ط.٢، دار الهدى، بيروت، ٤٨/١.

(١٠) عبد القادر الجرجاني، كتاب المقتصد في شرح الإيضاح، تحقيق: كاظم بحر المرجان، بغداد، ١٩٨٢، ٩٨/١، وينظر عبد الله الفاكهي، شرح الحدود النحوية، تحقيق: زكي فهمي الألوسي ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص ٧٦.

(١١) أبو القاسم الزمخشري ، المفضل في علم العربية ، دار الجيل ، بيروت ص ١٨ .

(١٢) شرح الشافية ٢٣/١ وينظر، جلال الدين السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق وشرح: عبد العال سالم، دار البحوث العلمية، الكويت ١٩٨٠، ٩٣/١.

(١٣) الخصائص، ١٨٤/١

(١٤) شرح الكافية، ١٠٩/١ وينظر موفق الدين بن يعيش، شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت، ٧٢/١، وارتشاف الضرب، ٤١٣/١، وشرح الحدود النحوية ص: ٧٧

(١٥) شرح الكافية، ٢٤/١

(١٦) المصدر نفسه، ٧٠/١، وينظر أبو بشر سيبويه، كتاب سيبويه، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، ط.٣، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٣، ٩٧/٢ و٣٢٥/٣ و٢٢٦/٤

(١٧) همع الهوامع، ٩٣/١-٩٤

(١٨) شرح الكافية، ١/ ٢٤

(١٩) أي المبتدأ المنصوب (المفعول الأول) والخبر المنصوب(المفعول الثاني).

(٢٠) شرح الكافية، ٢٤/١ و١٠٩-١١٠.

(٢١) أبو الحسن بن عصفور، المقرب، تحقيق: أحمد عبد الستار الجواري وعبد الله الجبوري، ط.١، بغداد ، ١٩٧٢، ١٠٦/١.

(٢٢) همع الهوامع، ١/ ١٣٤.

(٢٣) الخصائص، ١/ ١٩٦-١٩٧ .

(٢٤) ابن جني، المحتسب في تبيين وجوه ضواد القراءات والإيضاح عنها، تحقيق: علي النجدي ناصف وآخرين، القاهرة،١٩٦٦، ١/ ٦٥ و١٧٩ وينظر ٢/٢٨٤.

(٢٥) المفصل، ص:١٨، وينظر شرح المفصل، ١/٧٢-٧٣.

(٢٦) شرح الكافية، ١/ ٢٤-٢٥.

(٢٧) المصدر نفسه، ١/ ٧٠.

(٢٨) أبو القاسم الزجاجي، كتاب اللامات، تحقيق: مازن المبارك، دمشق، ١٩٦٩، ص: ٨٣.

(٢٩) مكي بن طالب القسي، مشكل إعراب القرآن، تحقيق: حاتم الضامن، ط.٢، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٧٤، ١ / ٢٢٠-٢٢١.

(٣٠) أي الفعل (الناصب).

(٣١) شرح الكافية، ١ / ٢٠-٢١ .

(٣٢) المصدر نفسه، ١ / ٢٠ وينظر المقتصد في شرح الإيضاح، ١/ ٣٢٦ والخصائص، ١ / ٧٨.

(٣٣) ١- الإيضاح في علل النحو، ص:٩١

(٣٤) ٢- كتاب اللامات،ص:٨٣

(٣٥) الجرجاني، دلائل الإعجاز. تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، ط.١، القاهرة، ١٩٦٩ ص: ٤٥٤

(٣٦) همع الهوامع، ١/ ٢١

(٣٧) السيوطي، الأشباه والنظائر في النحو، تحقيق: طه عبد الرؤوف سعد، القاهرة، ١٩٥٩، ١/ ١٠٣ و ٣/ ٣١٥ ، وينظر أبو البقاء العكبري، مسائل خلافية في النحو، تحقيق: محمد خير الحلواني ، ص ٩٥ ، ٩٦

وينظر الزجاجي ، كتاب الجمل في النحو تحقيق ابن أبي شنب ، ط ٢ ، باريس ، ١٩٥٧ ص ٢٦٠ ـ ٢٦٢

(٣٨) كتاب اللامات ص ٨٣ .

(٣٩) الأشباه و النظائر ١/١٦٠ .

(٤٠) الأشباه والنظائر، ١ / ١٦١ ، وينظر الخصائص، ١/ ٥٩

(٤١) الخصائص، ١/٧٥

(٤٢) المصدر نفسه، ١/٦٩-٧١

(٤٣) الإيضاح في علل النحو، ص: ١٢٤،وينظر كتاب المقتصد، ١/٢٠٩

(٤٤) شرح الكافية، ١/٧٠

(٤٥) كتاب المقتصد، ١ /٢٠٩-٢١٠

(٤٦) الخصائص، ١/٥٥

(٤٧) شرح الكافية، ١/ ٢٠

(٤٨) همع الهوامع، ١ /٢١

(٤٩) كتاب المقتصد، ١/ ٣٢٦ ـ٣٢٧ ، وينظر الأشباه والنظائر، ١ /١٠٦

(٥٠) ينظر كتاب سيبويه، ١ /٢٢، وعبارته:" وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجها"

(٥١) الخصائص، ١/ ٤٩

(٥٢) الأشباه والنظائر، ١ /١٦١

(٥٣) محمد بن الخشاب، المرتجل، تحقيق: علي حيدر، دار الحكمة، دمشق، ١٩٧٢، ص:١١٨، وينظر أبو البركات الأنباري، أسرار العربية،

تحقيق: فخر صالح قدارة، ط.١، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٥، ص: ٨٧، وينظر كتاب سيبويه، ١ /٣٣

المصادر و المراجع

(١): أثير الدين أبو حيان الأندلسي ، ارتشاف الضرب من لسان العرب تحقيق ، مصطفي أحمد النحّاس ، ١٦ ، مطبعة المدني ، القاهرة ١٩٨٤ .

(٢): أبو بشر عثمان بن قنبر (سيبويه) كتاب سيبويه ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون ط ٣ ، عالم الكتب ، بيروت ١٩٨٣ .

(٣): أبو البقاء العكبري ، مسائل خلافية في النحو ، تحقيق محمد خير الحلواني .

(٤): أبو البركات الأنباري ، أسرار العربية ، تحقيق ، فخر صالح قدارة ، ط١ ، دار الجيل بيروت،١٩٩٥ .

(٥): توفيق قريرة ، المصطلح النحوي و تفكير النحاة العرب ، دار محمد علي للنشر ، ط١ ، تونس ٢٠٠٣ .

(٦): جلال الدين السيوطي : الإقتراح في علم أصول النحو قدم له وصححه الدكتور أحمد سليم الحمصي و الدكتور محمد أحمد قاسم ، جروس رس ، ط١ ، ١٩٨٨ .

- همع الهوامع في شرح جمع الجوامع ، تحقيق وشرح عبد العال سالم ، دار البحوث العلمية،الكويت ١٩٨٠ .

- الأشباه و النظائر في النحو ، تحقيق طه عبد الرؤوف سعد ، القاهرة .

(٧): أبو الحسن بن عصفور ، (المقرب) تحقيق ، أحمد عبد الستار الجواري و عبد الله الجبوري ،ط١ ، بغداد ١٩٧٢ .

(٨): رضي الدين الإستربادي ، شرح الكافية ، دار الكتاب العلمية ، بيروت .
(٩): عبد القاهر الجرجاني : كتاب المقتصد في شرح الإيضاح ، تحقيق كاظم بحر المرجان ، بغداد ١٩٨٢.
- دلائل الإعجاز ، تحقيق عبد المنعم خفاجي ط١ ، القاهرة ١٩٦٩ .
(١٠): عبد الله الفاكهي ، شرح الحدود النحوية ، تحقيق زكي فهمي الألوسي ، بغداد ١٩٨٨ .
(١١): أبو القاسم الزمخشري ، المفصل في علم العربية ، دار الجيل بيروت
(١٢): أبو القاسم الزجاجي : الإيضاح في علل النحو ، تحقيق ابن أبي شنب ط٢ باريس ١٩٥٧ .
(١٣): مكي بن أبي طالب القيس ، مشكل الإعراب القرآن ، تحقيق حاتم الضامن ط٢ ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ١٩٧٤ .
(١٤): محمد بن الخشاب ، المرتجل ، تحقيق علي حيدر ، دار الحكمة ، دمشق ١٩٧٢ .
(١٥): موقف الدين بن يعيش ، شرح المفصل ، عالم الكتب، بيروت .
(١٦): ابن مضاء القرطبي ، الرد على النحاة ، تحقيق شوقي ضيف القاهرة ١٩٤٧ .
يوسف مكرم ، تاريخ الفلسفة اليونانية ، القاهرة



العلويون و الدعوة العلوية فى مصر الإسلامية إلى نهاية عصر الإخشيديين

د. صفي علي محمد عبد الله(*)

مقدمة:

العلويون أو أهل البيت أو الشيعة [1] مترادفات أطلقها المؤرخون على (العلويين) ، ورغم أن هؤلاء نفر من آل بيت النبى ﷺ إلا أن خصوصية – على بن أبى طالب وأبناءه بأهل البيت أصبحت هي الشائعة عند جمهور المؤرخين ، و خاصة في الصدر الأول للإسلام، ونعزو هذا إلى الخصوصية الشديدة التي جمعت بين على بن أبى طالب والرسول ﷺ ، سواء من جهة القرابة أو جهاد على بن أبى طالب في سبيل الإسلام والدعوة الإسلامية، ولعل ذلك ما أسبغ على (على وبنيه) أنهم آل البيت.

والشائع بين معظم المؤرخين القدامى والمحدثين، أن عليا قد تأخرت البيعة له بالحكم بعد وفاة الرسول ﷺ على الرغم من أن الرسول ﷺ قد ترك الأمر شورى بين المسلمين، ولم يشر إلى من يتولى شأن المسلمين بعده أي (حراسة الدين، وسياسة الدنيا).

(*) مدرس بقسم التاريخ – كلية البنات – جامعة عين شمس

(1) ذكر العلامة ابن خلدون ما نصه: "اعلم أن الشيعة لغة هم الصحب والأتباع ويطلق في عرف الفقهاء والمتكلمين عن الخلف والسلف على أتباع على وبينة". ابن خلدون: المقدمة، المكتبة التجارية بالقاهرة ، د.ت.، الفصل السابع و العشرون ، ص ١٩٦ .

قامت الخلافة الراشدة، وتمسك الراشدون بمبدأ الشورى، إلا أن ما أشرأبت إليه نفوس نفر من الناس من تحكيم العاطفة بقدر كبير إلى جانب أسباب أخرى تحيط بشخصية على بن أبى طالب، ما جعل هؤلاء الأتباع أو (الأشباع) يؤمنون بحق على بن أبى طالب في الحكم، ورغم أن دستور المسلمين كان الاحتكام إلى القرآن، وترسيخ مبدأ الشورى، إلا أن الموروث الاجتماعي للنظام القبلي لعب دوره في مسألة الخلافة.

حينما تأخرت خلافة على بن أبى طالب، بدأت تلك الفئة التي كانت تؤمن بحق على بن أبى طالب، وأبناؤه في الحكم، والتي أطلق عليها (الشيعة) تضطلع بهذا الأمر، وكان هؤلاء يلتفون حول أبناء وأحفاد على بن أبى طالب لنصرتهم سرا أو علانية.

كانت مسألة الحكم (الخلافة) أو الإمامة، هي الأساس الذي قامت عليه أعمال الشيعة، وكان نفر من هؤلاء دعاة للعلويين، وأعتقد الشيعة أن علي وأبناءه هم وحدهم أحق بالخلافة دون الراشدين والأمويين والعباسيين، ونادى نفر منهم بعصمة الأئمة والحلول، والرجعة، وغيرها من المبادئ التي اعتبرت خروجا على الدين، وأسند هؤلاء الغلاة من الشيعة إلى النبي ﷺ أحاديث تؤيد ما لعلى و آله من حقوق وما لهم من حُرمة، يقول ابن خلدون : "ومذهبهم - أي الشيعة جميعًا- متفقين عليه أن الإمامة ليست من المصالح العامة التي تفرض إلى نظر الأمة، و يتعين على القائم بها بتعيينهم، بل هي ركن الدين وقاعدة الإسلام ولا يجوز لنبي إغفاله ولا تفويض إلى الأمة بل يجب عليه تعيين الإمام لهم ويكون معصومًا من الكبائر والصغائر وأن عليا رضي الله عنه هو الذي عينه صلوات الله عليه بنصوص ينقلونها على مقتضى مذهبهم"[1].

---

[1] ابن خلدون : المقدمة، الفصل السابع والعشرون، (في مذاهب الشيعة في حكم الإمامة)، ص ١٩٧.

مصر والدعوة العلوية :

بدأت باكورة الدعاية ضد الخليفة عثمان بن عفان (٢٣- ٣٥هـ / ٦٤٤- ٦٥٦م) والمطالبة بحق على بن أبى طالب تظهر في مصر ؛ وكانت تولية – عثمان بن عفان وسياسته في تفضيل أقاربه [١] مثارًا للسخط في جميع الولايات الإسلامية ، وأتاحت لأنصار علي فرصة لتحويل الخلافة إلى أهل البيت [٢] .

يرجع – برنارد لويس – حركة التذمر ضد الخليفة عثمان بن عفان في أخريات حكمه ؛ إلى أسباب أخرى، فيذكر أن "تدفق جماعات عربية كبيرة على البلاد المفتوحة للاستيطان بها، وكذا حروب الفتح التي أصبحت أكثر صعوبة وأشد بطئًا مما كانت عليه، مما هيأ فرصة للتفكير في مشاكل السلم"[٣]. ويتفق لويس في الرأي مع فيلسوف المؤرخين – ابن خلدون – ويضيف لويس : " أن نشاط نزعات الرُحل (يعني أبناء القبائل العربية) للتخلص من سيطرة الحكومة المركزية ؛ مما أدى إلى انهيار الإدارة واندلاع الثورة " [٤] .

---

[١] ابن قتيبة : الإمامة والسياسة، القاهرة ، ١٣٢٥هـ ، جـ ١ ص ٣٦ ؛ برناردو لويس : العرب في التاريخ ، تعريب نبيه أمين فارس ومحمود يوسف زايد، بيروت ، ١٩٥٤ ، ص ٩٤ ، ٩٥ .

[٢] د. حسن إبراهيم حسن : الفاطميون في مصر ، المطبعة الأميرية بالقاهرة ، ١٩٣١م ، ص ٢٤ .

[٣] برنانرد لويس : العرب في التاريخ ، ص ٨٣ ، ٨٤ .

[٤] برنارد لويس : المرجع السابق ، ص ٨٤ ؛ يحلل ابن خلدون ما انطوت عليه الثورة ضد عثمان بن عفان فيذكر : " ... أن الثورة لم تكن مسألة عثمان، وإنما عود إلى الجاهلية ونزاعًا بين القبائل على السيادة (يقصد سيادة قبيلة قريش) ... فأظهروا الطعن في ولاة عثمان وفي الخليفة نفسه ... " . العبر وديوان المبتدأ والخبر، القاهرة ، ١٢٨٤ هـ ، جـ ٢ ص ١٣٨ ، ١٣٩ .

ترأس حركة التذمر في مصر (عبد الله بن سبأ) ، وهو رجل يهودي من أهل صنعاء أسلم زمن عثمان بن عفان [(١)] .

استغل ابن سبأ حركة التذمر ضد عثمان بن عفان في الولايات الإسلامية ليبث دعايته وتعاليمه متذرعًا بحق علي بن أبي طالب ، فنادى بتعاليم تخالف الدين الإسلامي، منها مذهب "الوصاية" و "الرجعة" فذكر : "أن لكل نبي وصي ، وعلي بن أبي طالب وصى الرسول ﷺ ، وهو آخر الأوصياء[(٢)] وبذلك حرض ابن سبأ المصريين [(٣)] على الوثوب على عثمان [(٤)].

كانت تعاليم ابن سبأ المغرضة، من آثار النحل والعقائد القديمة عن الإسلام، والتي دخلت في كتب التفسير بعد ذلك فعرفت بالإسرائيليات [(٥)] ، ولعل ذلك ما يدل على أن ابن سبأ غير صادق تمامًا في إسلامه، فقد كان من الذين أسلموا ليضلوا الناس عن الإسلام، والأمر الخطير أن ابن سبأ قد تنقل في البلاد الإسلامية يحاول ضلالتهم كما يذكر المؤرخون [(٦)]، فبدأ بالحجاز ثم البصرة والكوفة والشام، ولكن لم يستجب إليه أحد في تلك البلدان "فرحل إلى مصر، حيث أخذ ينشر دعوته التي ألبسها لباس الدين ، واتصل بالثائرين في البصرة والكوفة ، وتبادل معهم الرسائل والكتب" [(٧)] .

---

(١) الطبري : تاريخ الأمم والملوك ، جـ ٥ ص ٩٨ ، ٩٩ ؛ المقريزي : الخطط ، جـ ٢ ص ٣٣٤ .

(٢) الطبري : تاريخ الأمم والملوك ، جـ ٥ ص ٩٨ ، المقريزي : الخطط ، جـ ٢ ص ٣٤٤ .

(٣) المقصود بالمصريين ؛ أبناء القبائل العربية الذين أقاموا بمصر .

(٤) الطبري : المصدر السابق ، جـ ٥ ص ٩٨ ، ٩٩ ؛ المقريزي : الخطط ، جـ ٢ ص ٣٣٤.

(٥) الإسرائيليات : عملية اختراق ديني وفكري للإسلام، تمخضت قديمًا عن ظهور جسم غريب في بعض كتب التفسير القرآني وكتب التاريخ الإسلامي ، وعرف هذا الجسم الغريب اصطلاحًا باسم "الإسرائيليات " .د. محمد خليفة حسن : البعد الديني للصراع العربي الإسرائيلي ، ص ١٤ ، ١٥ ، ١٥٢ .

(٦) الطبري : تاريخ الأمم والملوك ، جـ ٥ ص ٩٨ ، ٩٩ ، المقريزي : الخطط ، جـ ٢ ، ص ٣٣٤ ، د. سيدة كاشف : مصر في فجر الإسلام ، ص ١٠٠ .

(٧) الطبري : المصدر السابق ، جـ ٥ ص ٩٨ .

وجد ابن سبأ أن الحالة في مصر كانت مهيأة للثورة ضد الخليفة عثمان بن عفان، فأخذ ينشر دعوته وتعاليمه ، وكان يستشهد ببعض آيات القرآن الكريم مثل قوله عز وجل : (إِنَّ الَّذِي فَرَضَ عَلَيْكَ الْقُرْآنَ لَرَادُّكَ إِلَى مَعَادٍ قُل رَّبِّي أَعْلَمُ مَن جَاء بِالْهُدَى وَمَنْ هُوَ فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ) [1] .

وقال ابن سبأ أن محمد ﷺ أحق بالرجوع من عيسى . وذكر ابن سبأ أن عليًا وصى محمد وأنه خاتم النبيين، واتهم من ناوؤا عليًا وتعدوا على حقه في الإمامة . وأن عليًا هو الخليفة بعد النبي ﷺ وبذلك هيأ العقول إلى الاعتقاد بأن عثمان أخذ الخلافة بغير حق من على وصى رسو الله ﷺ - وبهذا استطاع ابن سبأ أن يؤلب الناس على عثمان وعلى ولاته [2] متذرعًا بحق على ابن أبي طالب في الخلافة ، فقال لهم : "أن عثمان أخذها بغير حق، وهذا وصى رسول الله ﷺ فانهضوا في هذا الأمر فحركوه وابدءوا بالطعن على أمرائكم وأظهروا الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر تستميلوا الناس وادعوهم إلى هذا الأمر[3]. ويبدوا أن الدعوة ضد عثمان بن عفان قد نجحت نجاحًا كبيرًا في مصر، لأن أفراد القبائل العربية التي لا تنتمي إلى قبيلة قريش ومن بينهم بعض الصحابة الذين استقروا بمصر ؛ رأوا فيها فرصة للقيام ضد الخلافة، فقصدوا بذلك زعزعة سيادة قريش ، على أنه وجد بمصر أيضًا بعض القرشيين الذي ثاروا ضد عثمان وعلى رأسهم (محمد بن أبي بكر الصديق [4]، ومحمد بن أبي

---

[1] سورة القصص : آية ٨٥ .

[2] د. حسن إبراهيم حسن : الفاطميون في مصر ، ص ٢٧ ، د. سيدة كاشف : مصر في فجر الإسلام ، ص ١٠٠ .

[3] الطبري : المصدر السابق ، جـ ٥ ص ٩٨ .

[4] يذكر د. حسن إبراهيم حسن ؛ أن السبب في انضمام محمد بن أبي بكر، هو ما كان من صلة النسب بينه وبين علي بن أبي طالب، فقد تزوج عليّ بأسماء بنت عميس أم محمد بن أبي بكر بعد وفاة أبيه، فكان محمد بن أبي بكر ربيبًا في بيت علي . القاطميون في مصر ، ص ٢٨ .

حذيفة) [١] . ولا يبعد أن يكون هؤلاء ممن طمعوا في الخلافة نفسها [٢] . ولعل ذلك ما أشار إليه (ابن خلدون) والذي ذكرناه آنفًا .

أما عن ابن سبأ في مصر ، فتروى المصادر التاريخية أنه استمال إليه عمار بن ياسر – ذلك الصحابي الذي أرسله الخليفة عثمان بن عفان إلى مصر ليتبين الأمر[٣] . والذي سهل مهمة ابن سبأ في مصر ، هو انشغال واليها – عبد الله بن سعد بن أبي سرح (٢٥ – ٣٥ هـ) بالحروب الخارجية التي قام به، مثل غزوة ذات الصواري سنة ٣٤هـ ، بالإضافة إلى كره أهل مصر له[٤] وفي تلك الأثناء كان ابن سبأ يقوم بدعوته .

انتهت الأحداث بمقتل الخليفة (عثمان بن عفان) في ذي الحجة ٣٤هـ/٦٥٦م . ويتهم المؤرخون ، (محمد بن أبي بكر بتحريض الثوار على قتله)، وأنه أول من دخل عليه ليقتله) [٥] . ويذكر ابن خلدون "أن مقتل عثمان بن عفان فتنة ابتلى الله بها الأمة" [٦] .

[١] يرجع مسلك ابن أبي حذيفة العدائي لعثمان إلى وقوع خلاف بينه وبين عبد الله بن سعد ابن أبي سرح في غزوة ذات الصواري (٣٤ هـ /٦٥١م) فلما انتهت الحرب رجع إلى الفسطاط وانضم إلى ابن سبأ . (الطبري : تاريخ الأمم والملوك ، جـ ٥ ص ٧٠، ٧١ ، ويذكر المقريزي ، أن السبب في العداء بين ابن أبي حذيفة وعثمان أن ابن أبي حذيفة طلب منه أن يوليه بعض أمور المسلمين ، فأبى ذلك عليه، إذ نمى إليه أنه شرب الخمر . المقريزي : المقفى ، م ١ ص ٢٠٦ ، د. حسن إبراهيم حسن : المرجع السابق ص ٢٨ .

[٢] د. سيدة كاشف : مصر في فجر الإسلام ، ص ١٠٣ .

[٣] الطبري : تاريخ الأمم والملوك ، جـ ٥ ص ٩٥ ، المقريزي : الخطط ، جـ ٢ ، ص ٣٣٤، ٣٣٥ .

[٤] أبو المحاسن : النجوم الزاهرة ، جـ ١ ص ٨٠ ، السيوطي : حسن المحاضرة ، جـ ٢ ، ص ٢ .

[٥] ابن قتيبة : الإمامة والسياسة ، جـ ١ ص ٤١ -٤٧ ، ابن الأثير : الكامل ، جـ ٣ ص ١٢٨ – ١٣٦ ، الكندي : الولاة وكتاب القضاة ، ص ١٧ .

[٦] ابن خلدون : المقدمة ، ص ١٧٩ .

تولى علي بن أبي طالب الخلافة (٣٥ هـ / ٦٥٥ م) فكان ذلك إيذانًا بتحزب المسلمين وانقسامهم إلى سنيين وشيعيين [١] فتجدد النزاع بين المسلمين حول مسألة الخلافة ، ولم يبايع معاوية بن أبي سفيان لعلي بن أبي طالب بالخلافة، فنشب القتال بينهما وتقابلت جيوشهما في سهل صفين ٣٧هـ وانتهت تلك الموقعة ، بخلع علي بن أبي طالب وتثبيت معاوية [٢] .

ويرى فلهاوزن : "أن الكفاح قد قام به جميع الطامعين في الخلافة ولم يكن "الحق" إلا تكأة لإثارة الجماهير وإعطائهم راية يقاتلون حولها" [٣] .

انتهى النزاع الخلافي بين علي ومعاوية بمقتل علي بن أبي طالب ٤٠هـ على يد الخارجي عبد الرحمن بن ملجم بالكوفة، وكان هذا في غير صالح أهل العراق ، ومن ثم أصبح (علي بن أبي طالب) راية كفاحهم ضد نير أهل الشام وتمكن الشيعة أولاً في العراق، ولم يكونوا في الأصل فرقة دينية ، بل تعبيرًا عن الرأي السياسي في هذا الإقليم [٤] ، وكان – علي – في نظرهم رمزًا لسيادة بلدهم المفقودة ، ومن هنا نشأ تمجيد شخصه ، وآل بيته . على أنه ما لبث أن تكونت في أحضان مذهب سري عبادة حقيقته لشخصه [٥] .

كان النزاع الذي يقوم في حاضرة الخلافة أو حول منصب الخلافة، يؤدي إلى فوضى ونزاع في مصر حتى تكاد تنعدم سلطة الخليفة في تلك الظروف ، فنرى ابن أبي حذيفة يغتصب ولاية مصر لنفسه دون أن يعينه خليفة [٦] . وكما نرى شيعة عثمان وشيعة علي يقتتلان في مصر [٧] .

---

[١] د. حسن إبراهيم حسن : الفاطميون في مصر ، ص ٣٠ .
[٢] الطبري : تاريخ الأمم والملوك ، جـ ٥ ص ٣٧ – ٤٠ ، المسعودي : مروج الذهب جـ ٢ ص ٢٨ – ٣٣ .
[٣] فلهاوزن : أحزاب المعارضة السياسية في الإسلام – الخوارج والشيعة ، ص ١٤٧ .
[٤] فلهاوزن : المرجع السابق ، ص ١٤٨ .
[٥] فلهاوزن : أحزاب المعارضة السياسية في الإسلام – الخوارج والشيعة ، ص ١٤٨ .
[٦] الكندي : الولاة وكتاب القضاة ، ص ١٨ ، المقريزي : الخطط ، جـ ٢ ص ٣٣٥ .
[٧] د. سيدة كاشف : مصر في فجر الإسلام ، ص ١١٠ وما ذكرته من مصادر .

واستطاع معاوية بمهارته وسياسته أن يقضي على معظم الحزب العلوي في مصر، ولا سيما الذين كانوا قد ثاروا على عثمان بن عفان [١] ، كما عمل معاوية على تدبير المكائد للتخلص من ولاة علي بن أبي طالب على مصر [٢]، حتى لا تصبح مصر "ولاية علوية" فقد كان معاوية يهاب مصر لكثرة الشيعة بها [٣] .

وقد استطاع – عمرو بن العاص استخلاص مصر من محمد بن أبي بكر- آخر ولاة علي بن أبي طالب على مصر وذلك سنة ٣٨ هـ [٤] .

ويبدو أن سياسة معاوية بن أبي سفيان لم تقض على أعداء الشيعة في مصر، فيذكر ابن زولاق : "أن مصر كانت دار تشيع منذ أيام محمد بن أبي بكر، وأن جماعة من شيعة المعافر [٥] ، كانوا قد هربوا من مصر عند دخول مروان بن الحكم إليها [٦] . ويضيف ابن زولاق "أن المصريين طوال حكم الأمويين إلى وقت مجيء العباسيين ، يعملون بفتاوي الشيعة، وبخاصة فتاوي – جعفر بن محمد [٧] .

---

[١] الكندي : المصدر السابق، ص ١٨ ، ١٩ ، المقريزي : المصدر السابق، جـ ٢ ، ص ٣٣٥-٣٣٦ .

[٢] الكندي : المصدر السابق، ص ١٨ ، ١٩ ، المقريزي : المصدر السابق، جـ ٢ ، ص ٣٣٦-٣٣٧ .

[٣] أبو المحاسن : النجوم الزاهرة ، جـ ١ ص ١٠٧ ، ١٠٨ .

[٤] أبو المحاسن : المصدر السابق ، جـ ١ ص ١١٠ .

[٥] المعافر : إحدى خطط الفسطاط ، نسبة إلى يعفر بن مره بن أود ، وهذه الخطة ، كانت من الرصد (جبل المقطم) إلى سقاية بن طولون وهي القناطر . المقريزي : الخطط ، جـ ، ص ٢٩٨ .

[٦] ابن زولاق : مختصر تاريخ مصر ، ورقة ١٢ أ .

[٧] ابن زولاق : مختصر تاريخ مصر ، ورقة ١٩٣ ب . جعفر بن محمد (الصادق) وقف من الدولة العباسية موقف التأييد ، ونأى بنفسه عن الطموح السياسي ومنافستهم في منصب الخلافة حتى أن الخليفة – أبو جعفر المنصور هو الذي سماه الصاد وكان لجعفر تقدير خاص عند فقهاء السنة بسبب علمه الغزير ، فهو الذي درس قواعد الفقه الشيعي، ولك كتاب فيه يسمى (الجعفر) فيه كل التفسير، ولم يرو جعفر إلا عن أهل البيت، وأقبل أهل السنة على الأحاديث المروية عنه . (أبو المحاسن : النجوم الزاهرة ، جـ ٢ ص ٨ ، ٩ .

قامت الدولـة العباسـية (١٣٢هـ /٧٥٠م) بعد أن استغلوا في حركتهم الشيعة[١] ، والموالي استغلالاً كبيرًا .

سار البيت العلوي والبيت العباسي جنبًا إلى جنب في عصر الراشدين ، وفي العصر الأموي حتى (٩٨هـ) حين أفضى الإمام العلوي (أبو هاشم) بوصيته إلى الإمام العباسي محمد بن علي [٢] .

بعد استئثار العباسيين بالخلافة [٣] ، بدأ صراع عني مستمر بين العباسيين وأرباب دولتهم من جانب ، والعلويين وشيعتهم من جهة أخرى .

إبان عصر الخلافة العباسية ، قام كثير من أفراد البيت العلوي يدعون لأنفسهم أو لذويهم بالخلافة في مصر ، ذلك لأنهم اعتبروا أن العباسيين مغتصبون للخلافة كما كان الأمويون من قبلهم [٤] .

ظهرت الدعوة العلوية في مصر في عهد الخليفة – أبي جعفر المنصور – (١٣٦ – ١٥٨هـ / ٧٥٤ – ٧٧٥م) فقد سافر إلى مصر جماعة من العلويين، وكان أول علوي دخل مصر هو "علي بن محمد بن عبد الله بن الحسن بن علي بن أبي طالب ، دخل يدعو إلى بيعة أبيه وعمه [٥] . وكان ذلك في إمارة حميد بن قحطبة ، وكان بن قحطبة قد توانى في القبض عليه ، مما أدى إلى

---

[١] البلاذري : أنساب الأشراف ، تحقيق د. عبد العزيز الدوري ، بيروت ، ١٩٧٨م ، القسم الثالث ، ص ٨٠ .
[٢] البلاذري : المصدر السابق ، ص ٨٠ ، الدينوري : الأخبار الطوال ، ص ٣٣٤ .
[٣] ابن طباطبا : الفخري في الآداب السلطانية ، ص ١٢ ، ١٣ .
[٤] د. سيدة كاشف : مصر في فجر الإسلام ، ص ١٣٣ .
[٥] الكندي : الولاة وكتاب القضاة ، ص ١١١ ، ابن زولاق : مختصر تاريخ مصر ، ورقة ١٢ . محمد بن عبد اله بن الحسن بن الحسن – المعروف بالنفس الذكية – والد علي، كان قد دعا إلى نفسه سرًا في خلافة المنصور – وتلقب بأمير المؤمنين – ودعا أخوه إبراهيم إلى نفسه في العراق (البصرة) – وقد قتلا ١٤٥ هـ على يد عيسى بن موسى العباسي . د. سيدة كاشف : مصر في فجر الإسلام ، ص ١٣٦ وما ذكرته من مصادر .

عزله ١٤٤هـ [١] – من قبل أبي جعفر المنصور، وفي ولايته ظهرت دعوة بني حسن بن علي بمصر، وتكلم بها الناس ، وبايع كثير من الناس لعلي بن محمد، وكاد أمر بني حسن أن يتم في مصر حتى قدمت الخطباء إليها برأس إبراهيم بن عبد الله بن الحسن – في ذي الحجة ١٤٥هـ - فنصبوه في المسجد أيامًا ، وقامت الخطباء فذكروا أمره" [٢] .

اختلف في أمر علي بن محمد النفس الذكية ، فزعم بعضهم أنه حمل إلى أبي جعفر المنصور، وقيل إنه اختفى بمصر عند عسامه ابن عمرو حتى مرض ومات ، فانتهت تلك الحركة في مصر ، وكان يزيد بن حاتم قد منع أهلها من الحج بسبب خروج هؤلاء العلويين ، فلما قتل إبراهيم بن عبد الله العلوي أذن لهم في الحج [٣] .

وقد مر بمصر وتستّر بها (إدريس بن عبد الله بن حسن بن حسن ابن علي)، الذي قدم مصر في ولاية علي بن سليمان (١٦٩ – ١٧١هـ) في عهد الخليفة هارون الرشيد . ويقال أن الوالي علم بمكانه ولقيه سرًا ، فطلب منه إدريس – الستر عليه – حتى يخرج إلى المغرب ففعل [٤] . وكان على بريد مصر – واضح بن عبد الله المنصوري – عندما قدم إدريس إليها، وكان يميل إلى العلويين ، فحمل إدريس على البريد إلى المغرب [٥] . ولما علم هارون بذلك ، ضرب عنق واضح وصلبه [٦] .

---

[١] الكندي : المصدر السابق ، ص ١١٠ ، ١١١ ، ابن زولاق : المصدر السابق ، ورقة ١٢ ب ، المقريزي : الخطط ، جـ ٢ ص ٣٣٨ ، أبو المحاسن : النجوم الزاهرة ، جـ ٢ ص ٢٢١ .

[٢] الكندي : المصدر السابق ، ص ١١٤ ، المقريزي : المصدر السابق ، جـ ٢ ، ص ٣٣٨ .

[٣] أبو المحاسن : النجوم الزاهرة ، جـ ٢ ص ٢ .

[٤] الكندي : الولاة وكتاب القضاة ، ص ١٣١ .

[٥] أبو المحاسن : النجوم الزاهرة ، جـ ٢ ص ٤٠ .

[٦] الطبري : تاريخ الأمم والملوك ، جـ ١٠ ص ٧٩ ، أبو المحاسن : المصدر السابق ، جـ ٢ ص ٤٠ .

بعد فرار إدريس إلى المغرب بايعه البربر سنة ١٧٢هـ /٧٨٥م وكون في بلاد المغرب الأقصى أو دولة للعلويين هي دولة الأدارسة [١] .

لم يقتصر الأمر على هؤلاء الدعاة العلويين الذين فروا إلى مصر من وجه العباسيين، بل كان بمصر بعض البيوتات التي عرف عنها الميل إلى التشييع، إلى جانب بعض المحدثين العلماء ممن يميلون إلى العلويين ، ذكر ابن زولاق ما نصه : " ... وأما البيوتات المعروفة بمصر بالتشيع المكشوفة بيت عبد الله بن لهيعه [٢] ، وعباس بن لهيعة ، أرسل إليه الليث بألف دينار وقال استعن بهذه واعفنا من فضائل على بن أبي طالب فأخذها عبد الله بن لهيعة واتخذ إليه حديثًا من فضايل علي (ليغيظ بن الليث) [٣].

ومن دعاة العلويين أيضًا عبيد الله بن الفضل بن هلال، وكان محدثًا متشيعًا مؤلفًا للكتب على مذهب أهل البيت ، وأما بيوتات الكتبة والتشيع فبيت بني أسباط وبني نياته، وممن سكن بمصر وأظهر التشيع من الكتاب أبو الحسن محمد بن الحسين بن عد الوهاب ومحمد بن عبد الرحمن الروذباري [٤] .

وقد أتى إلى مصر كثير من آل البيت ليكونوا بمنأى عن مضايقات العباسيين . وممن أتى إلى مصر "السيدة نفيسة بنت الحسن بن زيد بن علي ابن أبي طالب" ، وزوجها إسحاق بن جعفر الصاد بن محمد الباقر علي زين العابدين بن الحسين بن علي بن أبي طالب "أتوا إلى مصر من المدينة ،

---

[١] أبو المحاسن : المصدر السابق ، جـ ٢ ص ٥٩ ، د . سيدة كاشف : مصر في فجر الإسلام ، ص ١٣٧ .

[٢] هو عبد الله بن لهيعة الحضرمي الغافقي المصري المتوفى (١٧٤هـ) وكان والده من مشاهير التابعين الذين رووا الحديث – ود اهتم ابن لهيعة بالأحاديث النبوية إلى جانب عنايته بالأحاديث التاريخية والروايات المتصلة بها . الذهبي : تذكرة الحفاظ ، جـ ١ ص ٢٣٨ ، أبو المحاسن : المصدر السابق ، جـ ٢ ص ٧٧ ، السيوطي : حسن المحاضرة ، جـ ١ ص ١٤٥ ، ابن خلكان : وفيات الأعيان ، جـ ٢ ص ٢٤٢ .

[٣] ابن زولاق : مختصر تاريخ مصر ، ورقة ١٥ أ .

[٤] ابن زولاق : المصدر السابق ، ورقة ١٥ أ .

وتوفيت السيدة نفيسة بمصر ٢٠٨هـ [١] بمنزلها ، وقبرها لا يزال من المقابر الباقية المعروفة إلى اليوم والتي يتبرك بزيارتها [٢] .

لجأ كثير من العلويين بعد ذلك إلى مصر زمن الخليفة المتوكل على الله العباسي (٢٣٢ ــ ٢٤٧هـ) الذي كان يبغض العلويين، ففي (٢٣٦ /٨٥٠م) حبس المتوكل الطالبيين في سر من رأى (سامراء) [٣] .

تطور الدعوة العلوية (استتار الدعاة) :

منذ عهد الخليفة العباسي (المأمون) ١٩٨ ــ ٢١٨هـ /٨١٣ ــ ٨٣٣م ، لم يكن للدعوة العلوية في مصر حظ من الانتشار، وذلك بالرغم من سياسة الخليفة المأمون التي كانت ترمي إلى التقرب من العلويين ، حيث اختار لولاية عهده (أبا الحسن علي بن موسى بن جعفر (على الرضا) من سلالة الحسين ابن علي) [٤] إلا أن هذا الأمر لم يلق قبولاً من كثير من جند مصر، ففي (٢٠٢هـ) ورد كتاب المأمون إلى والي مصر بموت (علي الرضا) فأظهر الجند بيعة المأمون، وغسلت المنابر التي دُعي عليها لعلي بن موسى [٥] .

---

[١] توجد في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة قطعة خشبية عليها كتابة تاريخية من قبر السيدة نفيسة ونصها (بسم الله الرحمن الرحيم رحمة الله وبركاته عليكم أهل البيت إنه حميد مجيد. هذا قبر السيدة نفيسة ابنة الحسن بن زيد بن أمير المؤمنين الحسن بن أمير المؤمنين علي بن أبي طالب صلوات الله عليهم أجمعين) .

Repertoire Chronologuque d'Epigraphie Arab, Le Caire; 1994, I,p. 128

د. سيدة كاشف : مصر في فجر الإسلام ، ص ١٣٩ .

[٢] ابن زولاق : المصدر السابق ، ورقة ١٢ ب ، المقريزي : الخطط ، جـ ٢ ص ٤٤٠ ، ٤٤١ .

[٣] الأصفهاني : كتاب الأغاني ، جـ ١٩ ، ص ١٤٠ ، ميز : الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري ، جـ ١ ص ١١٢ .

[٤] الطبري : تاريخ الأمم والملوك ، جـ ١٠ ص ٢٤٣ ، ٢٤٤، ابن الأثير : الكامل في التاريخ ، جـ ٥ ، ص ١٨٣ .

[٥] الكندي : الولاة وكتاب القضاة ، ص ١٧٠ .

وفي (٢٣٥ – ٢٣٦هـ) ورد كتاب المتوكل والمنتصر ابنه إلى واليه على مصر – إسحاق بن يحيى بن معاذ ، يأمره بإخراج الطالبيين من مصر إلى العراق، وفرض فيهم الأموال ليحملوا بها، فأعطى كل واحد منهم ثلاثين دينارًا والمرأة خمسة عشر دينارًا ، وفرقت فيهم الثياب ، ثم خرجوا من الفسطاط في رجب ٢٣٦هـ ، فقدموا إلى العراق وأمروا بالخروج إلى المدينة في شوال ٢٣٦هـ [1]، واضطر من بقى من العلويين بمصر إلى الاختفاء [2] .

أصبح العلويون والشيعة في مصر غير آمنين على أنفسهم من اضطهاد العباسيين منذ عهد الخليفة المتوكل على الله (٢٣٢ – ٢٤٧هـ) فقد كان يبغض العلويين ويضطهدهم ويضيق عليهم هو ومن أتى بعده من الخلفاء .

في ولاية يزيد بن عبد ا لله التركي من قبل المنتصر بالله العباسي (٢٤٢-٢٥٥هـ) "ظهر يزيد سنة ثمان وأربعون ومائتين على رجل يقال له محمد ابن علي بن علي بن الحسين بن أبي طالب يعرف بابن خدري ، بويع له، فبعث يزيد إلى الموضع الذي كان فيه فأخذه ، فأمر ، وأقر على جمع من الناس بايعوه فأخذ بعضهم فضربوا بالسياط ، ثم أخرج بالعلوي هو وجمع من آل أبي طالب إلى العراق ٢٤٨هـ "[3] .

لما توفى المتوكل في شوال (٢٤٧هـ) وبويع محمد المنتصر ، أقر المنتصر – يزيد بن عبد اله على مصر . وأمعن المنتصر في اضطهاد العلويين كسلفه "فقد ورد كتابه على يزيد بأن لا يقبل [4] علوي ضيعه ولا يركب فرسًا ولا يسافر من الفسطاط إلى طرف من أطرافها، وأن يمنعوا من اتخاذ العبيد إلى العبد الواحد، وإن كانت بينه وبين أحد من الطالبيين خصومة

---

[1] الكندي : المصدر السابق ، ص ١٩٨، المقريزي : الخطط ، جـ ٢ ص ٣٣٩، أبو المحاسن : النجوم الزاهرة ، جـ ١ ص ٤٢٧ .

[2] المقريزي : المصدر السابق ، جـ ٢ ص ٣٣٩ .

[3] الكندي : المصدر السابق ، ص ٢٠٣ ، ٢٠٤ ، المقريزي : المصدر السابق ، جـ ٢ ص ٣٣٩ .

[4] قبَل : ضمن والتزم "أي لا يشتغل أي علوي ملتزمًا لضيعة أو أرض" .

من سائر الناس قبل قوله خصمه فيه ولم يطالب ببينة، وكتب المنتصر إلى العمال بذلك [1] .

يروى ابن زولاق : "أن جد أبيه ، الحسن بن علي بن زولاق كان فقيهًا متشيعًا ، وقد احتمل له التشيع لفقهه وإتقانه وتفننه في الرواية، وكان المتوكل يكاتبه، وكان عليه قول : لا يملى حديًا أو يبتدى بفضايل علي" [2] .

كان لإمعان الخلفاء العباسيين وولاتهم في اضطهاد العلويين أكبر الأثر في قيام الثورة تلو الأخرى في أنحاء متفرقة من مصر .

منذ خلافة المعتز العباسي (٢٥٢ ـ ٢٥٥هـ) ، اضطربت الأمور في مصر لاضطراب أمر الخلافة [3] . بسبب تحكم الأتراك في شئون الدولة، وصاروا يولون ويعزلون من شاءوا من الخلفاء وأصبح بيدهم القوة المدنية والحربية في الدولة . وكان هذا إيذانًا باضطراب الأحوال في الأقاليم المختلفة في الدولة الإسلامية ، كما كان فرصة لذوي الأغراض المختلفة للقيام ضد الخلافة العباسية ومن بينهم العلويون [4] .

فقد تتابعت ثورات العلويين في مصر قبيل قدوم أحمد بن طولون إليها .

"ثار في الإسكندرية ، جابر بن الوليد المدلجي (٢٥٢هـ) واشتد أمره وقويت شوكته، وبسط سلطانه على بلاد كثيرة من الوجه البحري، وجبى منها الخراج ، وانضم إليه "ابن الأرقط" العلوي، وهو ـ عبد اله بن أحمد بن محمد بن إسماعيل بن محمد بن عبد الله بن علي بن الحسين بن علي ابن أبي طالب"، انتهت تلك الثورة بهزيمة جيوش جابر بن الوليد ـ وأخذ ابن الأرقط وأخرج إلى العراق ٢٥٣هـ" [5] ، ثم خرج أحد العلويين بالصعيد وهو "أحمد

---

[1] الكندي : الولاة وكتاب القضاة ، ص ٢٠٤ ، المقريزي : الخطط ، جـ ٢ ص ٣٣٩ .
[2] ابن زولاق : مختصر تاريخ مصر ، ورقة ١٥ أ .
[3] أبو المحاسن : النجوم الزاهرة ، جـ ٢ ص ٣١٤ .
[4] د. سيدة كاشف : مصر في فجر الإسلام ، ص ١٤١ .
[5] الكندي : الولاة وكتاب القضاة ، ص ٢٠٧، المقريزي : الخطط ، جـ ٢ ص ٣٣٩ .

بن إبراهيم بن عبد الله من طباطبا بن إسماعيل بن إبراهيم بن الحسن بن الحسين بن علي وكان يعرف باسم – بغا الأكبر – وانتهى الأمر بموته .

ثم خرج "بغا الأصغر" وهو أحمد بن محمد بن عبد الله من طباطبا ، فيما بين الإسكندرية وبرقة في موضع يقال له الكنائس وذلك ٢٥٥هـ ، ثم سار في جمع إلى الصعيد حيث هزم على يد "أحمد بن طولون [١] ، ثم ثار بصعيد مصر ٢٥٣هـ ، "ابن الصوفي العلوي" ، ودخل إسنار ٢٥٥هـ فنهبها وقتل كثير من أهلها ، وانتهى أمر ذلك العلوي بأن ذهب إلى المدينة المنورة حيث قضى فيها بقية أيامه" [٢] .

وفي ٢٥٧هـ ، أخرج أحمد بن طولون الطالبيين من مصر إلى المدينة، ووجه معهم من ينفذهم، وتخلف رجل من ولد العباس بن علي ، أراد أن يتوجه إلى المغرب ، فأخذه أحمد بن طولون وضربه بالسياط [٣] .

كان زمان أحمد بن طولون (٢٥٤ – ٢٧٠هـ) عهد إفراط دعاة الشيعة في أكثر أقطار الإسلام ، وكانت في مصر نفسها ثورات عديدة [٤] .

كان من أثر ما حل بالعلويين من صنوف الاضطهادات أن عمدوا إى نشر دعوتهم في طي الخفاء ، فتلمسوا أماكن يختفون فيها، ويتخذونها ملاجئ يدرءون بها عن أنفسهم ما كان يوقعه بهم العباسيون، إلى أن تقوى دعائم دعوتهم، حتى يستطيعوا الظهور، لأن الخلفاء العباسيين قد تشددوا في طلب آل البيت، حتى لا تظهر دعوتهم وتقوم دولتهم على أنقاض الخلافة العباسية نفسها[٥] . ولهذا اتخذ دعاة الشيعة من الإسماعيلية [٦] بوجه خاص دور الهجرة

---

(١) المقريزي : الخطط ، جـ ٢ ص ٣٣٩ .

(٢) البلوى : سيرة أحمد بن طولون ، تحقيق محمد كرد على ، د. ت . ، ص ٦٣ ، المقريزي: المصدر السابق، جـ ٢ ص ٣٣٩ .

(٣) البلوى : سيرة أحمد بن طولون ، ص ٦٣ .

(٤) البلوى : المصدر السابق ، هامش ص ٦٣ .

(٥) د. حسن إبراهيم حسن : الفاطميون في مصر ، ص ٤٧ .

(٦) الإسماعيلية : الذين قالوا بإمامة إسماعيل بن جعفر الصادق ، وكان أكبر أولاد (جعفر) وكانت وفاته في حياة أبيه ، فحول أنصار هذا المذهب إمامة إسماعيل إلى ابنه محمد وهو عندهم الإمام السابع . د. حسن إبراهيم حسن : المرجع السابق ، ص ٤٧ .

في البلاد التي قاموا فيها بنشر المذهب الإسماعيلي ، وقد استقر بمصر بعض أئمة هذا المذهب ، وقاموا بنشر دعوتهم بها سرًا .

من هؤلاء الأئمة المستورين بمصر "القاسم بن إبراهيم بن إسماعيل بن إبراهيم بن الحسن بن الحسن بن علي بن أبي طالب – استتر في مصر خلافة (المأمون العباسي) – وقد دعا إلى نفسه، حين بلغه موت أخيه محمد ، وبث دعاته وهو على حال استتاره عشر سنين – فبايعه أهل مكة والمدينة والكوفة والري وقزوين ، وبلاد الديلم وكاتبه أهل البصرة والأهواز ، وحثوه على الظهور، وقد وصل خبره إلى الخليفة فأمر بالتشدد في طلبه . ولم يطلب للقاسم المقام في مصر فعاد إلى الحجاز ومنها إلى تهامة [(١)]. ولما تولى المعتصم الخلافة، تشدد في طلبه، وبعث بغا وأشناس في جند كثيف، فانتقص عليه أمره، وذلك في ٢٢٠هـ [(٢)] . ومن الأئمة المستورين بمصر أيضًا "أحمد بن الحسين بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب ، وكان في غاية الفضل حافظًا للقرآن والعلم والدين مستورًا جوادًا ، وقد خرج من مصر إلى دمشق"[(٣)] .

ودخل مصر أيضًا "إسماعيل وموسى ابنا القاسم بن إبراهيم بن إسماعيل"[(٤)] الذي استتر في مصر إبان خلافة المأمون ، والذي ذكرناه آنفًا .

ويبدو أن ظروف الخلافة العباسية وعدم إحكام قبضتها على ولاياتها، وقيام الحركات الاستقلالية في أنحاء عديدة من العالم الإسلامي في تلك الفترة، ما شجع الشيعة ودعاتهم إلى تنظيم شئونهم، فكثر عددهم في مصر ، قال ابن

[(١)] يبدو أن هذا الداعي العلوي كانت له صلة بمركز الدعوة ببلاد اليمن وتشير رحلته في العودة ومروره من الحجاز إلى تهامة إلى ذلك .

[(٢)] ابن زولاق : مختصر تاريخ مصر ، ورقد ١٣ أ ، يحيى بن الحسين : الإفادة في تاريخ الأئمة السادة على مذهب الزيدية ، ورقة ٣٤ أ، ٣٥ ب ، د. حسن إبراهيم حسن : الفاطميون في مصر ، ص ٤٧ ، ٤٨ .

[(٣)] ابن زولاق : مختصر تاريخ مصر ، ورقة ١٢ ب .

[(٤)] ابن زولاق : المصدر السابق ، ورقة ١٣ أ .

زولاق : "... وقد انثال العلويون إلى مصر حتى اجتمع فيها ما لم يجتمع مثلهم في بلد، وانتهت عدة آل أبي طالب بمصر إلى ألفين ومائتين، وليس هذا بالعراق " [1] (أي في أواخر القرن الرابع الهجري، في فترة حياة ابن زولاق) .

وقد حوت مجموعات شواهد القبور أسماء عدد من الطالبيين بمصر، ومن هؤلاء "فاطمة ابنة علي بن الحسين ين إسماعيل بن أحمد بن إسماعيل بن أحمد بن محمد بن إسماعيل بن جعفر بن محمد بن علي بن أبي الحسين بن علي بن أبي طالب المتوفية في رمضان سنة ست وأربعين ومائتين" [2] .

ومنهم أيضًا (أم عي أم ولد محمد بن إسماعيل بن القسم بن إبراهيم بن إسماعيل بن إبراهيم بن الحسن بن الحسن بن علي بن أبي طالب المتوفية في ربيع الأول سنة إحدى وثلاثين وثلثمائة" [3]

وهناك شاهد قبر "أبو علي الحسن بن علي بن عيسى بن عبد الله بن جعفر بن محمد بن علي بن أبي طالب المتوفى في صفر سنة ٣٢٩هـ " [4] . وغيرهم كثيرون . ويبدو من تواريخ وفاة هؤلاء العلويين ، أنهم من الجيل الثالث الذين اتخذوا من مصر موطنًا لهم .

كان الطالبيون يكونون أحد طبقات الأشراف[5] بمصر . وكان هؤلاء الأشراف ينالون راتبًا من الحكومة باعتبارهم قرابة النبي ﷺ فقد أوجد الإسلام نوعًا من شرف الدم لا يزال باقيًا ، وذلك في قرابة الرسول ﷺ أو بني هاشم أو أهل بيت الرسول ﷺ وكذلك حرمت عليهم الصدقة هم ومواليهم [6] . وكان

---

[1] ابن زولاق : المصدر السابق ، ورقة ١٣ ب ، ١٤ أ .

[2] Wiet (G.) : Çatalougue General du Musee Arabe du Caire; Stetes Funeraires, Vol. II. P. 91 .

[3] Wiet (G.) : Op. Cit., Vol. IV.p. 52 .

[4] Wiet (G.) : Op. Cit., Vol. IV.p. 48 .

[5] ميز : الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري ، جـ ١ ص ٢٠٢ ، د. سيدة كاشف : مصر في عصر الإخشيديين ، ص ٢٤٥ .

[6] ميز : المرجع السابق ، ص ١٠٢ ، رسائل الجاحظ ، ص ٧ .

لهم قضاء مستقل بهم يتولاه نقيبهم الذي يعينه الخليفة [1] كما كان لهم نقباء في المدن الكبرى، وكان هذا النقيب يحكم في النزاع بين الطالبيين وبين سائر رعية الخليفة [2] .

وكان الفرعان المتعاديان من أهل البيت ، وهم العباسيون الذين وصلوا إلى الرياسة ، والطالبيون الذين لم يبلغوها ، يخضعون جميعًا لنقيب واحد حتى القرن الرابع الهجري [3] . وفي آخر القرن الرابع الهجري صار لكل فريق منهم نقيب خاص، ويرجع هذا التغيير إلى أن العباسيين بدأ أمرهم في الضعف وبدأ الآخرون في القوة، فلم يستطيعوا أن يحتملوا إشراف أحد على أمرهم، وكان كل من العلويين والعباسيين يخاطب بالشريف [4] .

وكان الذي يحج بالناس في كل عام رجلاً من بني هاشم ، ولكن الخليفة المأمون العباسي أمر أن يحج بالناس رجال من الطالبيين منذ (٢٠٣هـ) . وكانت هذه أول مرة يحج فيه الطالبيون بالناس ولكن إمارة الحج عادت إلى الهاشميين بعد ذلك بثلاث سنوات، حتى قبيل منتصف القرن الثالث الهجري (٢٣٦هـ/٩٤٧م) [5] ، ثم آلت إلى العلويين ، وكانوا ينيبون من بينهم من يقوم بالحج [6] .

كانت نقابة الطالبيين في مصر (٣٥١هـ/٩٦١م) للشاعر أبي القاسم أحمد بن محمد بن إسماعيل طباطبا [7] . ثم صارت بعد ذلك لأسرة "طباطبا" في

---

[1] الماوردي : الأحكام السلطانية ، ص ٨٢ : ٨٦ .
[2] ميز : الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري ، جـ ١ ص ٢٠٢ ، رسائل الصابي، لبنان ١٨٩٨م ، ص ١٥٣ .
[3] ميز : المرجع السابق ، جـ ١ ص ٢٠٢ ، رسائل الصباني ، لبنان ، ١٨٩٨م ، ص ١٥٣.
[4] ميز : المرجع السابق جـ ١ ، ص ٢٠٣ وما ذكره من المصادر .
[5] المسعودي : مروج الهب ، ص ٦٩ ، ميز : المرجع السابق ، جـ ١ ص ٢٠٥ .
[6] ميز : المرجع السابق ، جـ ١ ص ٢٠٥ ، ابن الأثير : الكامل في التاريخ ، جـ ٩ ص ٥٤، الكندي : ملحق قضاة مصر ، ص ٥٧٥ .
[7] ابن سعيد : المغرب في المغرب ، جـ ١ ص ٤٩ .

عصر الإخشيديين [1] .

وكان هؤلاء الأشراف، من الطالبيين والهاشميين تجرى عليهم الجرايات وتخصص لهم الرواتب ، ويبدو أن تلك الرواتب لم تكن بالتساوي بينهم، وكانت أول ما تعطى الميرات إلى أقارب النبي ﷺ ، فكان أحمد بن أبي يعقوب بن يوسف بن إبراهيم المعروف بابن الداية المتوفى (٣٤٠هـ) يجرى بمصر في عهد ابن طولون الجرايات على الأشراف الطالبيين ، ومنهم من كان ينال مائتي دينار في كل سنة [2] .

ويبدو أن المخصصات المالية التي كان يحصل عليها هؤلاء الأشراف كانت لا تكفي حوائجهم ، مما جعلهم يرسلون بشكاواهم إلى الحكام، يحكى صاحب المغرب في حلى المغرب "عن كافور الإخشيدي صاحب مصر أنه وقفت امرأة في طريقه وصاحت به : ارحمني يرحمك اله ، فدفعها أحد رجاله دفعًا عنيفًا، فسقطت ، فاغتاظ كافور وأمر بقطع يده، فقامت تشفع له، فتعجب من مكرمتها، وقال : اسألوها عن أصلها، فما تكون إلا من بيت عظيم ، فسئلت، فإذا بها علوية ، فعظم على كافور وقال : أغفلنا الشيطان عن نساء الأشراف ، وأحسن إليها وتفقد سائر نساء الأشراف وأدرّ عليهن الإحسان والجرايات [3] .

أشارت الأحداث التاريخية إلى أن مكانة العلويين الاجتماعية كانت تتأرجح بين الصعود والهبوط وفقًا لما يحرزونه من انتصار سياسي وما يقوم به المتغلبون من الشيعة من فرض سيطرتهم على إقليم معين، وكان ذلك مم

(1) د. سيدة كاشف : مصر في عصر الإخشيديين ، ص ٢٤٥ ، ٢٤٦ .
كان لأسرة (طباطبا) شأن عظيم في المجتمع المصر ، وفي قرافة مصر مشهد كبير لكثير من أفراد هذه الأسرة . ابن الزيات : الكواكب السيارة في ترتي الزيارة ، القاهرة ، ١٩٠٧هـ ، ص ٥٩ ، ٦٤ ، د. سيدة كاشف : المرجع السابق ، ص ٢٤٧ .
(2) ياقوت الحموي : معجم الأدباء ، جـ ٥ ص ١٥٤ ، ميز : الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري ، جـ ١ ص ١٤٥ .
(3) ابن سعيد : المغرب في حلى المغرب ، ص ٤٨ .

يعزز من قدرهم ويرفع من مكانتهم الاجتماعية ففي خلال القرن الرابع الهجري، أخذ نجم (الشيعة في الصعود في أماكن عديدة من العالم الإسلامي، على حين بدأ أمر العباسيين في الضعف، فقد ارتفع شأن "الحمدانيون" [١] الشيعة في الموصل وحلب وكان نجم "بنوبويه" [٢] الشيعة في الصعود، وتحكموا في شئون الخلافة . "إبان تلك الفترة أخذ نجم العلويين في الصعود، فأصبحوا يمثلون أهل بيت الرسول ﷺ [٣] . وفي مصر، "بينما كان كافور الأخشيدي يومًا في موكبه ، فسقط منه سوطه ، فناوله إياه أحد الشرفاء ، فقبل يده شكرًا وقال له : نعيت إليَّ والله نفسي ، فما بعد أن ناولني ولد رسول الله ﷺ سوطي غاية يتشرف لها ، مات عن قريب" [٤] . وكان الإخشيد يخلف أباه طغجًا على طبرية ، وكان أهلها شيعة، وكان بها أبو الطيب العلوي وجه البلد شرفًا وملكًا وقوة، فكتب الإخشيد لأبيه يذكر أنه ليس ه أمر ولا نهي مع أبي الطيب [٥] .

وكان الأشراف العلويون في مصر موضع الاحترام والتكريم من الشعب والحكومة في العصر الإخشيدي [٦] . وأصبح لهم دور بارز في العلاقات الخارجية ، يذكر صاحب المغرب : "أن الإخشيد أرسل الحسين بن طاهر إلى سيف الدولة ليفاوضه من أجل السلام وتحديد الحدود بينهما" [٧] . وهو الذي سفر أيضًا بين الإخشيد وبين ابن رائق في الصلح ، حينما جاء ابن رائق

---

[١] قامت الدولة الحمدانية في الموصل وحلب (٣١٧ – ٣٩٤هـ) . ابن الأثير : الكامل في التاريخ ، جـ ٧ ص ٦٧ – ٧٠ ، جـ ٨ ص ١٣٥ .

[٢] العصر البويهي (الدولة البويهية : ٣٢٠ – ٤٤٧هـ/٩٣٢ – ١٠٥٥م) ودخلوا بغداد ٣٣٤هـ ابن الأثير : الكامل في التاريخ ، جـ ٨ ص ٩١ ، ٩٩ ، مسكويه : تجارب الأمم ، جـ ١ ص ٢٧٨ – ٢٩٨ .

[٣] ميز : الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري ، جـ ١ ص ٢٠٧ .

[٤] ابن سعيد : المغرب في حلى المغرب ، جـ ١ ص ٤٧ .

[٥] ابن سعيد : المصدر السابق ، جـ ١ ص ٦ .

[٦] د. سيدة كاشف : مصر في عصر الإخشيديين ، ص ٢٤٦ .

[٧] ابن سعيد : المصدر السابق ، جـ ١ ص ٤٣ .

مهاجمًا لمصر ٣٢٧هـ/٩٣٩م [١] . وحينما تعطل الحج منذ ٣١٧هـ حتى ٣٢٧هـ ، لاعتراض القرامطة ، كاتبهم أحد العلويين ، وكانوا يخشونه لشجاعته وكرمه ، حتى انتهى الأمر بتسهيل الحج [٢] .

وكذلك كان العلويون هم الذين يتوسطون عادة فيما يقوم من خصومات في بيوت الشيعة من بني حمدان وبني بويه .

تشير كثير من الظواهر إلى ارتفاع شأن العلوية (الشيعة) بمصر منذ أواخر القرنين الثالث والرابع الهجريين ، فقد ازداد عددهم بمصر [٣] .

وأخذ أمر الشيعة يقوى، وبدأت مشاركتهم في الأحداث تأخذ طابعًا خاصًا منذ تلك الفترة، ففي ولاية هارون بن خمارويه بن أحمد بن طولون (٢٨٣ – ٢٩٢هـ) كانت فتنة ابن قريش ذلك أن أنكر أن يكون أحد خيرًا من أهل رسول الله ﷺ أهل البيت ، فوثب به الرعية، فضرب بالسياط يوم الجمعة جمادى الأولى سنة خمس وثمانية ومائتين فمات بعد يومين [٤] .

هكذا يتضح أن الأسرة الطولونية، بداية من مؤسسها – أحمد بن طولون، كانوا شديدي الوطأة على الشيعة والعلويين، وانتهى هذا النشاط إلى الفشل، وعوقب القائمون به، هذا على الرغم من ترحيب المصريين بالأسرة العلوية التي استحوذ أبنائها على قلوب أهل مصر، "ولكن الحكام وقفوا ضد الثورات التي هددت كيان الحكومة" [٥] .

---

[١] ابن سعيد : المصدر السابق ، جـ ١ ص ٢٥ .
[٢] ميز : الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري ، جـ ١ ص ٢٠٨ ، وما ذكره من مصادر .
[٣] ابن زولاق : مختصر تاريخ مصر ، ورقة ١٤ أ .
[٤] الكندي : الولاة وكتاب القضاة ، ص ٢٤٢ ، ٢٤٣ ، المقريزي : الخطط ، جـ ٢ ص ٣٤٠ .
[٥] د. سيدة كاشف : مصر في فجر الإسلام ، ص ١٤٠ .

تطور الدعاية الشيعية (مصر والدعوة الإسماعيلية) :

أتاح موقع مصر الجغرافي ، أن تصبح معبرًا لشخصيات مؤثرة في التاريخ، سواء على المستوى الشخصي أو في تاريخ دول الخلافة ، فقد حدث أن سهل القائمون بمصر المرور لإدريس بن عبد اله، أخو محمد الملقب بالنفس الزكية، الذي استطاع بعد خروجه من مصر التوجه إلى بلاد المغرب الأقصى، حيث كوّن هناك أول دولة للعلويين ، وهي دولة الأدارسة (١٧٢هـ).

وقد حث أن دخل مصر أيضًا (أبو عبد الله الداعي [١] الذي عرف بأبي عبد الشيعي) ، الذي سافر من اليمن إلى مكة، حيث قابل الرجال الكتاميين، واجتمع معهم، وسار معهم إلى (مصر)، وأظهر لهم أنه يريد الإقامة فيها طلبًا للعلم، ثم خرج معهم إلى كتامة ببلاد المغرب، وذلك في شهر ربيع الأول سنة ثمانين ومائتين [٢] .

وكان لمصر فضل كبير في حماية أول خلفاء الفاطميين بعد تأسيس الدولة بإفريقية (تونس الحالية) ونقصد بذلك (عبيد الله المهدي) الذي دخل مصر مستترًا في زي التجار [٣] ، وكان والي مصر حينئذ (عيسى النوشري)[٤] ، الذي كان أول وال حكم مصر من قبل الخليفة بعد زوال الدولة الطولونية وذلك

---

[١] أبو عبد الله الشيعي : هو الحسن بن أحمد بن محمد بن زكريا، من أهل صنعاء باليمن، ولى الحسبة في بعض أعمال بغداد ، ثم سار إلى اليمن، وهناك لقى ابن حوشب داعي دعاة الإسماعيلية في هذه البلاد، وصار من كبار أصحابه ، فلما اتصل بابن حوشب نبأ موت أبي سفيان داعي الإسماعيلية في بلاد المغرب ، عهد إلى أبي عبد الله الشيعي القيام بالدعوة إلى هذا المذهب . د. حسن إبراهيم حسن : الفاطميون في مصر ، ص ٥٤ ، المقريزي : الخطط ، جـ ٢ ص ١٠ ، ابن الأثير : الكامل ، جـ ٨ ص ١١ .

[٢] المقريزي : المصدر السابق ، جـ ٢ ص ٣٠٤ ، ابن الأثير : المصدر السابق، جـ ٨ ص ٣٢ .

[٣] المقريزي : المصدر السابق ، جـ ٢ ص ١٩ ، ابن الأثير : المصدر السابق ، جـ ٨ ص ٣٧ ، ابن عذاري : البيان المغرب ، جـ ١ ص ٢٩٣ .

[٤] المقريزي : المصدر السابق ، جـ ٢ ص ١٩ ، ابن الأثير : المصدر السابق جـ ٨ ص ٣٨.

في عهد الخليفة العباسي (المكتفي) [١] . أمر الخليفة (عيسى النوشري) بالقبض على عبيد اله المهدي ، وتشير المصادر إلى أن عيسى النوشري، ظفر بالمهدي وبض عليه قبل خروجه من مصر، ولكن المهدي أنكر هويته، وتلطف للنوشري ، وقيل بل أعطاه مالاً في السر ليطلق سراحه [٢] .

استقر المهدي في إفريقية (٢٩٧هـ /٩٠٧م) [٣] . وبعد تأسيس الخلافة الفاطمية في تلك البلاد ، كان الخلفاء الفاطميون يعملون حثيثًا للاستيلاء على مصر ، من أجل ثروتها الطبيعية وموقعها الجغرافي في قلب العالم الإسلامي، فضلاً عن يأسهم من اسقرار الأمور في المغرب، ورغبتهم في التقدم نحو الشرق لعلهم يستطيعون من مصر أن يسيطروا على الشرق الأدنى ويسقطوا الخلافة العباسية [٤] ويقيمون في مصر مركزًا للدعوة الشيعية ، لذلك عمل الفاطميون على مراقبة الحالة في مصر عن كثب ، وكانت مطامعهم في الاستيلاء عليها تشتد سنة بعد أخرى ، وتوارث الخلفاء الفاطميون فكرة غزو مصر بعضهم عن البعض .

في ٣٠٢ هـ أرسل الخليفة الفاطمي ، عبيد الله المهدي جيشًا من برقة بقيادة حباسة، وسار إلى الإسكندرية ، فقدمت جيوش الخلافة من العراق مددًا لتكين (والي مصر) وانتهت الحملة بهزيمة الجيش المغربي وعودة حباسة إلى المغرب حيث قتل هناك[٥] .

---

[١] د. سيدة كاشف : مصر في عصر الإخشيديين ، ص ٢٥ .
[٢] عريب بن سعد : صلة تاريخ الطبري ، جـ ١٢ ص ٢٧ ، ابن الأثير : الكامل ، جـ ٨ ص ٣٨ ، المقريزي : الخطط ، جـ ٢ ص ١١ .
[٣] ابن الأثير : المصدر السابق ، جـ ٨ ص ٤٨ ، ابن عذارى : البيان المغرب ، جـ ١ ص ١٥٨ ، أبو المحاسن : النجوم الزاهرة ، جـ ٣ ص ١٦٨ .
[٤] د. حسن إبراهيم حسن : الفاطميون في مصر ، ص ٨١ ، د. سيدة كاشف : مصر في عصر الإخشيديين ، ص ٣٨٠ .
[٥] الكندي : الولاة وكتاب القضاة ، ص ٢٢٩ ، ٢٧٠ ، المقريزي : الخطط ، جـ ١ ص ٣٢٧ .

تتابعت بعد ذلك هجمات الفاطميين على مصر في سنوات (٣٠٣-٣٠٧هـ)، (٣٠٧-٣٠٩هـ) ، (٣٢١-٣٢٤هـ)[1] ، وفي ولاية محمد ابن طغج الإخشيدي، من قبل الخليفة العباسي الراضي (٣٢٣ – ٣٣٤هـ) أنفذ الخليفة الفاطمي جيشًا أمره بالمسير إلى الإسكندرية ، فبلغها (٣٢٤هـ) وبعث إليهم الإخشيد جيشًا على رأسه أخوه الحسن بن طغج وقائده صالح بن نافع، والتقى الجيشان في قرية من قرى البحيرة وحلت الهزيمة بالمغاربة وفرت فلولهم إلى برقة [2] . والذي يهمنا من محاولات الفاطميين غزو مصر ، أن الدعوة للبيت العلوي كانت قد لاقت بعض النجاح في مصر بالرغم من القضاء على تلك المحاولات، فقد كان الفاطميون يدمجون في صفوف جندهم دعاة، عهد إليهم أن يختلطوا بالناس ويعلموهم عقائد المذهب الفاطمي [3] .

لم يقتصر ما قام به الفاطميون في سبيل نشر دعوتهم على هؤلاء الدعاة فحسب ، بل رأى هؤلاء الخلفاء أخذ زمام المبادرة للاتصال بوالي مصر (محمد ب طغج الإخشيد) والعمل على كسب صداقته، ذكر ابن سعيد المغربي: "أن الخليفة القائم الفاطمي (٣٢٢ – ٣٣٤هـ/٩٣٤ -٩٤٥م) كتب بيده كتابًا خاصًا بعث به مع رسول من قبله إلى محمد الإخشيد، ولم يطلع أحد عليه يدعوه فيه باللين والمسالمة في كسب مودته والدخول في طاعته" [4] . وقد سوف الإخشيد في الرد على رسالة الخليفة الفاطمي ، فقد كان يخشى أن يخرج على الخلافة العباسية حيث كان ضعفها يسمح له بأن ينعم بقسط وافر من الاستقلال، إلا أن أمور حدثت جعلته يفقد ثقته في الخلافة العباسية، فقد

---

[1] الطبري : تاريخ الأمم والملوك ، جـ ١٠ ص ١٤٨ : ١٥١، الكندي : المصدر السابق، ص ٢٦٧ : ٢٧٤، ابن الأثير : الكامل ، جـ ٨ ص ٣١ ، المقريزي : الخطط ، جـ ١ ص ٣٢٤ ، أبو المحاسن : النجوم الزاهرة، جـ ٣ ص ١٧١ .

[2] الكندي : الولاة وكتاب القضاة ص ٢٨٧ ، ٢٨٨ ، ٢٧٠ ، د. سيدة كاشف : مصر في عصر الإخشيديين، ص ٣٧٨ .

[3] د. حسن إبراهيم حسن : الفاطميون في مصر ، ص ٨٩ .

[4] ابن سعيد : المغرب في حلى المغرب ، جـ ١ ص ١٧٥ – ١٧٦ . يوجد نص رسالة الخليفة القائم للإخشيد في نفس المصدر .

وصلته الأنباء بمسير ابن رائق إلى مصر بتولية البلاد من الخليفة العباسي نفسه، فأمر بإيقاف في الخطبة للخليفة العباسي وذكر اسم الخليفة الفاطمي بدله[1] .

وقد أشار ابن سعيد إلى تطور تلك الأحداث فذكر : "أن عمر بن الحسن الخطيب العباسي في مصر قال : دعاني الإخشيد يومًا فقال لي : إذا كان يوم الجمعة فأتم الدعوة لأبي القاسم صاحب المغرب وأسقط الدعوة للراضي حتى يعلم محمد بن طغج ... فقلت كما يأمر الإخشيد [2] .

ورغم تصريح الإخشيد بإسقاط اسم الخليفة العباسي من الخطبة والدعوة للخليفة الفاطمي ، إلا أن بعض أخصائه نصحوه بالعدو عن ذلك [3] .

أهل السنة في مصر والدعوة العلوية :

أشارت روايات الأحداث التاريخية ، إلى ازدياد تيار الدعوة الشيعية بمصر منذ أيام الإخشيد، فأخذ أمر شيعة (العلويين) يقوى بها، ويبدو أن ذلك لم يلق قبولاً من جموع أهل مصر، الذين أصبح يتنازعهم من الناحية المذهبية تيارين مختلفين (التيار السني) و (التيار الشيعي المحدود) – ولعل ذلك ما أدى إلى إثارة الاضطرابات داخل مصر، تذكر الرواية التاريخية (أنه لما دخلت سنة خمسين وثلثمائة – بلغت الفتنة يوم عاشوراء مبلغًا شديدًا ، في الفسطاط ، فنشب القتال بين الجند السنيين من السودان والترك الذين كانوا يتعصبون على الشيعة، وبين الشيعة وكان هذا القتال سببه "أن منازعة حدثت بين الجند وبين جماعة من الرعية عند قبر كلثوم العلوية – بسبب ذكر السلف والنوح ، قتل فيها جماعة من الفريقين ، وتعصب السودان على الرعية، فكانوا إذا لقوا أحدًا قالوا له من خالك ، فإن لم يقل معاوية وإلا بطشوا به ، ثم كثر القول في

---

[1] ابن سعيد : المصدر السابق ، جـ ١ ص ١٧٦ .
[2] ابن سعيد : المصدر السابق ، جـ ١ ص ١٧٦ .
[3] ابن سعيد : المصدر السابق ، جـ ١ ص ١٧٦ ، ولم يذكر ابن سعيد صراحة إذا كانت الخطبة قد أقيمت فعلاً للخليفة الفاطمي أم لا .

معاويت خال علي ، وكان على باب الجامع العتيق شيخان من العامة يناديان في كل يوم جمعة في وجوه الناس من الخاص والعام – معاوية خالي ... وخال أمير المؤمنين .. وكانوا يلقون أبا جعفر مسلمًا الحسيني فيقولون له ذلك في وجهه) [1] .

وازداد التعصب ضد الشيعة العلويينَ " لما ورد الخبر بقيام بني حسن بمكة ومحاربتهم الحاج ونهبهم ، وخرج خلق من المصريين في شوال فلقوا كافورًا الإخشيدي بالميدان .. فضجوا وصاحوا : معاوية خال علي وسألوه أن يبعث لنصرة الحاج على الطالبيين" [2] .

تصاعدت الأحداث التي كانت تشير إلى صعود نجم (الشيعة) . ففي أواخر عهد كافور "في سنة ست وخمسين وثلثمائة ، كتب في صفر على المساجد ذكر الصحابة والتفضيل فأمر كافور بإزالته، فحدثه جماعة في إعادة ذكر الصحابة على المساجد . فقال : ما أحدث في أيامي ما لم يكن وما كان في أيام غيري فلا أزيله ، وما كتب في أيامي أزيله ، ثم أمر من طاف وأزاله من المساجد كلها " [3] .

إذا كان ذلك هو موقف كافور – فإن ردود فعل الأهالي ، أخذت في الاتجاه المعاكس ضد التيار الإسماعيلي ودعاته، " ففي ٣٥٣هـ ، قبض على رجل نسب إلى التشيع وجلد وحبس وعذب حتى مات ، فلما دفن مضى جماعة من الناس لينبشوا قبره، فمنعهم الجنود الإخشيدية والكافورية وثارت فتنة [4] .

---

(1) المقريزي : الخطط ، جـ ٢ ص ٢٤ .
(2) المقريزي : المصدر السابق ، جـ ٢ ص ٢٤ .
(3) المقريزي : الخطط ، جـ ٢ ص ٣٤٠ ، د. سيدة كاشف : مصر في عصر الإخشيديين ، ص ٣٥٠ .
(4) المقريزي : المصدر السابق ، جـ ٢ ص ٢٧٢ .

ومن العوامل التي أدت إلى تذمر المصريين وعدم ترحيبهم بجيوش الفاطميين، أن هؤلاء كانوا يعتدون بالسلب والنهب والأذى على المصريين[1]، ومما يدل على ذلك أيضًا أنه حينما "قدم القائد الفاطمي سليمان بن كافي بالجيوش إلى الفيوم دخلها بالسيف، وقتل أهلها، وانتهب أموالها ، وسبي الذرية وجبى الخراج [2] .

يتبين من الأحداث السابقة موقف أهل السنة المناهض للدعاية الشيعية (الإسماعيلية) التي كان يبثها دعاة الفاطميين في أثناء حملاتهم على مصر، ورغم نجاح الفاطميين بعد ذلك في دخول البلاد وإقامة خلافة فاطمية فيها، استمرت زهاء قرنين من الزمان، ورغم الدعاية الشيعية المكثفة التي حاول أرباب دولتهم نشرها في مصر ، سواء عن طريق الدعاية أو تأليف الكتب، إلا أن هذا المذهب لم يلق قبولاً من جموع أهل مصر، وإن ظلت أفئدة أهل مصر متعلقة بآل البيت .

---

(1) الكندي : الولاة وكتاب القضاة ، ص

(2) الكندي : المصدر السابق ، ص ٢٧٥ ، المقريزي : أتعاظ الحنفا ، جـ ١ ص ١٠٣ ، أبو المحاسن: النجوم الزاهرة ، جـ ٣ ص ١٨٧ .

خاتمة

تبين من أخبار الدعوة العلوية، التي قام بها شيعة العلويين ثم العلويون أنفسهم ، أنه لم تكن هناك دعوة صريحة منظمة، وإنما كان عمل الدعاة معتمدًا على فضائل آل البيت، "فلم يكن لهم مذهب كلامي خاص "خاصة في الفترة المبكرة" .

رغم قيام العديد من العلويين بحركات ثورية ، أو الانضمام إلى الثائرين، إلا أن تلك الحركات كان يقضى عليها من قبل الحكومات القائمة، درءًا للفتن.

كان وجود المذهبين السنيين (المالكي والشافعي) وتعهد الحكام لهم بالرعاية ما حال دون انتشار آراء الشيعة المخالفة لسياسة الدولة الإسلامية سياسيًا وعقائديًا، وكان أهل السنة يذكرون عليًا بالإجلال، ولم يكونوا أبدًا من أعدائه، وكانت الحكومة إذا أرادت أن تعاقب شيعيًا، لم يذكر اسم علي ، بل يجعل سبب العقاب سب الصحابة .

كانت قوة الدعوة العلوية وانحسارها تابعة لعلاقة مصر بدار الخلافة، وضح ذلك إبان انحلال سلطة الخلافة على مصر (بين نهاية الدولة الطولونية ٢٩٢هـ وقيام الدولة الإخشيدية ٣٢٣هـ) ، حيث تفككت أوصال الدولة العباسية، وسيطر عليها عناصر غير عربية من الترك والفرس ، مما أعطى الفرصة لذوي الأطماع لتحقيق مآربهم ، فنشطت الدعاية الشيعية في مصر ، ودخلت في دور عقائدي جديد بعد نجاح الفاطميين في إقامة خلافة لهم ببلاد المغرب وتوجيه أطماعهم صوب مصر .

شاركت جيوش الخلافة لصد التيار الشيعي المتطرف الزاحف من الغرب، والذي اتخذ شكل هجمات متتالية لمحاولة الدخول إلى مصر ، مما هدد الخلافة العباسية ذاتها .

وقد حال وجود الدولتين المستقلتين بمصر (الدولة الطولونية والدولة الإخشيدية) دون زحف التيار الشيعي الذي كان أول ما يهدد الدولة العباسية، على المستوى السياسي والعقائدي .

تقبل المصريون الدعوة لآل علي بن أبي طالب باعتبارهم آل البيت، واقتصر تشيعهم على نوع من الحب لآل علي بن أبي طالب الذين كان لهم نظرة إجلال واحترام باعتبارهم أشراف فكانوا يتبركون بمن دفن منهم بمصر من الرجال والنساء .

حينما تطورت الدعوة ونشط دعاة الإسماعيلية، لم تلق الدعوة قبولاً من جموع أهل مصر، لأسلوب العنف الذي ارتكبته جيوش الفاطميين في محاولاتها دخول مصر، ولتمسك المصريين بالمذهب السُّني .

قائمة المصادر والمراجع

أولاً : المصادر المخطوطة :

١ – ابن زولاق (أبو محمد الحسن بن إبراهيم بن زولاق الليثي) المتوفى ٣٨٧هـ .

• "مختصر تاريخ مصر " ، ميكروفيلم بمعهد المخطوطات العربية رقم ٢٧١٧ تاريخ .

٢ – عياض (القاضي عياض بن موسى بن عياض المالكي) المتوفى ٥٤٤هـ .

• "ترتيب المدارك وتقريب المسالك إلى معرفة علماء مذهب مالك" ، مخطوط بمكتبة الجامع الأزهر، رقم ٤٧٧٣ حديث .

ثانيًا : المصادر المطبوعة :

١ – ابن الأثير (على بن أحمد بن أبي الكرم) المتوفى ٦٣٠هـ/١٢٣٨م .

• "الكامل في التاريخ "١٢ جزءًا – طبعة بولاق ١٢٩٠هـ .

٢ – البلوي (أبو محمد عبد الله بن محمد المديني البلوي)

• "سيرة أحمد بن طولون" ، حققها وعلق عليها محمد كرد علي ، دمشق ١٣٥٠هـ/١٩٤٠م .

٣ – جعفر بن منصور اليمني :

• "الكشف" ، تحقيق شتر وطمان ، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٢م.

٤ – الجوذري : ت ٣٦٢هـ / ٩٧٣م .

• "سيرة الأستاذ جوذر، تحقيق د. محمد كامل حسين، د. عبد الهادي شعيرة، القاهرة ، ١٩٤٥م .

٥ – ابن الجوزي (أبو الفرج عبد الرحمن بن علي) المتوفى ٥٧٩هـ١٢٠٠م.

- "المنتظم في تاريخ الملوك والأمم" ، حيدر أباد ، الدكن ، ١٣٥٩هـ/١٩٥٧م .

٦ – ابن حجر العسقلاني (شهاب الدين بن علي) المتوفى ٨٥٣هـ/١٤٤٩م .

- "رفع الإصر عن قضاة مصر" ، ملحق بكتاب "الولاة وكتاب القضاة" للكندي ، طبعة جست ، بيروت ، ١٩٠٨م .

٧ – ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد المغربي) ت ٨٠٨هـ/١٤٠٥م

- "المقدمة" ، المكتبة التجارية ، د.ت .
- "العبر وديوان المبتدأ والخبر" ، ٧ أجزاء ، القاهرة ، ١٢٨٤هـ .

٨ – الدواداري (أبو بكر بن عبد الله بن أيبك صاحب صرخد)

- "كنز الدرر وجامع الغرر" ، الجزء السادس " الدرة المضية في أخبار الدولة الفاطمية" ، تحيق د. صلاح الدين المنجد، القاهرة، ١٩٦١م.

٩ – الذهبي (شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان) المتوفى ٧٤٨هـ/١٣٤٧م.

- "اعبر في خبر من عبر" ، الكويت ، ١٩٦٠م .

١٠– ابن زولاق (أبو محمد الحسن بن إبراهيم) المتوفى ٣٨٧هـ٩٩٧م .

- "أخبار سيبويه المصري" ، تحقيق محمد إبراهيم سعد، حسن الديب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٣٥٢هـ/١٩٣٣م .

١١– ابن الزيات (شمس الدين أبو عبد الله) المتوفى ٨١٤هـ/١٤١٣م .

- "الكواكب السيارة في ترتيب الزيارة" ، المطبعة الأميرية بمصر، ١٩٥٧م .

١٢– ابن سعيد (علي بن موسى المغربي) ت ٦٧٣هـ/١٢٧٥م .

• "المغرب في حُلى المغرب" ، الجزء الأول من القسم الخاص بمصر، مطبعة جامعة فؤاد الأول، القاهرة، ١٩٥٣م ، تحقيق د. زكي محمد حسن، د. شوقي ضيف ، د. سيدة إسماعيل كاشف .

١٣ـ السيوطي (جلال الدين) ت ٩١١هـ/١٥٠٥م .

• "تاريخ الخلفاء" القاهرة ١٣٠٥هـ .

• "حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة" ، جزءان ، تحقيق إبراهيم أبو الفضل، القاهرة ، ١٩٦٨م .

١٤ـ الشهرستاني (أبو الفتح محمد عبد الكريم) المتوفى ٥٤٨÷ـ/١٠٥٣م .

• "الملل والنحل" ، تحقيق عبد العزيز الوكيل ، القاهرة ، ١٩٦٧م .

١٥ـ الطبري (أبو جعفر محمد بن جرير) ت ٣١٠هـ/٩٢٢م .

• "تاريخ الأمم والملوك" ، ١١ جزءًا ـ الطبعة الأولى بالمطبعة الحسينية بالقاهرة .

١٦ـ ابن طباطبا (محمد بن علي بن طباطبا)

• "الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية" ، القاهرة، دار صادر، بيروت ، ١٩٦٦م .

١٧ـ ابن عذارى المراكشي (أبو عبد الله محمد) توفى في أواخر القرن السابع الهجري ، الثالث عشر الميلادي .

• "البيان المغرب في أخبار المغرب" ، جزءان ، بيروت ، ١٩٥٠م .

١٨ـ عريب بن سعد القرطبي ، ت ٣٦٦هـ/٩٧٦م .

• "صلة تاريخ الطبري " ، الجزء الثاني عشر من كتاب "تاريخ الأمم والملوك للطبري" ، الطبعة الأولى، المطبعة الحسينية بمصر .

١٩ــ اللقشندي (شهاب الدين أبو العباس أحمد بن علي) ت ٨٢١هـ/١٤١٨م.

● "صبح الأعشى في صناعة الإنشا" ، ١٤ جزءًا ، القاهرة ١٩٦٣م .

٢٠ــ ابن كثير (عماد الدين أبو الفدا إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي) ت ٧٤٤هـ/١٣٧٢م .

● "البداية والنهاية" ، ١٤ جزءًا ، طبعة بيروت ، ١٩٦٧م .

٢١ــ الكندي (أبو عمر محمد بن يوسف) ت ٣٥٠هـ/٩٦١م .

● "كتاب الولاة وكتاب القضاة" ، بيروت ١٩٠٨م .

٢٢ــ الماوردي (أبو الحسن علي بن محمد بن حبيب) ت ٤٥٠هـ/١٠٥٨م .

● "الأحكام السلطانية" ، القاهرة ١٣٢٨هـ .

٢٣ــ أبو المحاسن (جمال الدين يوسف بن تغري بردي) ت ٨٧٤هـ/١٤٦٩م

● "النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة" ، ١١ جزءًا ، طبعة دار الكتب المصرية ١٩٢٩-١٩٤٩م .

٢٤ــ المسعودي (أبو الحسن علي بن الحسين بن علي) ت ٣٤٥هـ/٩٥٦م .

● "مروج الذهب ومعادن الجوهر" جزءان ، طبعة القاهرة ١٣٤٦هـ .

٢٥ــ المقريزي (تقي الدين أحمد بن علي) ت ٨٤٥هـ/١٤٤١م .

● "المواعظ والاعتبار في ذكر الخطط والآثار" جزءان ، بولاق ١٢٧٠هـ .

● "اتعاظ الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفا" ، تحقيق د. جمال الدين الشيال، القاهرة ، ١٩٤٨م .

٢٦ــ ابن ميسر (محمد بن علي بن يوسف بن جلب) ت ٦٧٧هـ١٢٧٨م .

- "أخبار مصر"، الجزء الثاني طبع في المعهد العلمي الفرنسي ، القاهرة ١٩١٩م .

٢٧- النعمان (القاضي النعمان) ، (محمود بن منصور أحمد التميمي) المتوفى ٣٦٣هـ/٩٧٣م .

- "افتتاح الدعوة" ، تحقيق الدكتورة وداد القاضي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٠م .
- "كتاب المجالس والمسايرات" جـ ١٢، تحقيق الحبيب الفقي، إبراهيم شبوح، محمد العيلاوي، الجامعة التونسية ، ١٩٧٨م .

ثالثًا : المراجع العربية الحديثة والمترجمة :

١ - أحمد أمين : فجر الإسلام ، جـ ١ ، القاهرة، ١٩٤١م .

ضحى الإسلام ، جـ ٢ ، الطبعة الأولى ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٣٥ م .

٢ - أحمد فريد الرفاعي : عصر المأمون ، جزءان الطبعة الأولى، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٢٧م .

٣ - بروكلمان "كارل بروكلمان" : تاريخ الشعوب الإسلامية ، تعريب د. نبيه أمين فارس ، ومنير بعلبكي ، بيروت ، ١٩٤٨م .

٤ - حتى "د. فيليب حتى" : تاريخ العرب ، مطول، جزءان ، بيروت ١٩٥٨م .

٥ - د. حسن إبراهيم حسن : تاريخ الإسلام السياسي ، ٣ أجزاء، القاهرة ١٩٤٩م .

- الفاطميون في مصر، وأعمالهم السياسية والدينية بوجه خاص، المطبعة الأميرية بالقاهرة ، ١٩٣١م .

- د. حسن إبراهيم حسن ، د. طه أحمد شرف .

- عبيد الله المهدي ، القاهرة ١٩٤٧م .

٦ – د. زكي محمد حسن : كنوز الفاطميين ، القاهرة ، ١٩٣٧م .

٧ – أبو زهرة (الدكتور محمد) : تاريخ المذاهب الإسلامية، جـ ١ ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، د.ت .

٨ – د. سيدة كاشف : مصر في فجر الإسلام، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٧٠م.

- مصر في عصر الإخشيد ، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٧٠م .

- أحمد بن طولون ، القاهرة ، ١٣٨٥هـ ١٩٦٥م .

٩ – الشيال (الدكتور جمال الدين) : مجموعة الوثائق الفاطمية ، القاهرة، دار المعارف ، ١٩٦٥م .

١٠- فلهاوزن (يوليوس فلهاوزن) : أحزاب المعارضة السياسية في الإسلام (الخوارج والشيعة) ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٨م .

١١- لويس (برنانرد) :

- أصول الإسماعيلية، ترجمة خليل أحمد جلو وجاسم محمد الرحب، دار الكتاب العربي بمصر ، د. ت .

- العرب في التاريخ، تعريب نبيه أمين فارس، محمود يوسف زايد، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٥٤م .

١٢- ماجد (الدكتور عبد المنعم) : السجلات المستنصرية ، تحقيق د. عبد المنعم ماجد، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٤م .

١٣- محمد كامل حسين (الدكتور) : الطائفة الإسماعيلية ، تاريخها ، نظمها، عقائدها، القاهرة ، ١٩٥٩م .

- في أدب مصر الفاطمية، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٠ .

١٤- ميز (آدم) الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة ، جزءان في مجلد ، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٩٩م.

رابعًا : المراجع الأجنبية :

1 – Wiet (G.) Catalouge General du Musee Arabe du Caire; Stetes Funeraires, Vol. I : IV Le Caire, 1932, 1937 .

2 – D. Zaky Mohamed Hassan : Les Tulunides, Edude de l"Egypte Muslmane a la Fin du IXe Siecle, Paris, 1933 .



علم الاجتماع الريفي نحو رؤية جديدة وأجندة بحثية مقترحة

د. عالية حبيب (*)

تقديم

تهدف هذه الورقة البحثية إلى مناقشة احدى القضايا المهمة المثارة فى الفترة الأخيرة من قبل المهتمين بعلم الاجتماع الريفى، والتى فرضت نفسها فى ظل المتغيرات المحلية والعالمية التى يشهدها المجتمع ككل ،وكانت لها آثارها الواضحة على المجتمع الريفى أيضا. لقد تركت تلك المتغيرات آثارا واضحة على المجتمع الريفى، حيث غيرت من بنائه، و من سماته الاجتماعية وخصائص سكانه، بل يمكن القول إنها استطاعت أن تطمس هويته. وأصبحنا اليوم نعرف ريفا لم نعهده من قبل، ريفا مشوها فلا هو ظل على نظامة التقليدى ولاهو إستطاع أن يحقق الحداثة، ريفا يتخذ من الحداثة شعارا له وما هذه الحداثة إلا حداثة شكلية وليست حقيقية. ومن هنا كان السؤال : هل نحن فى حاجة اليوم إلى وجود علم الاجتماع الريفى فى ظل اختفاء الشكل التقليدى للمجتمعات الريفية وطغيان السمات الحضرية ؟

(*) أستاذ علم الاجتماع المساعد ، كلية البنات ، جامعة عين شمس

وقبل مناقشة هذه القضية والتعرف على ما طرح فيها من آراء، وقبل محاولة الإجابة على السؤال الأساسى لهذه الورقة، سنحاول فى البداية أن نسترجع بعض ما كتب عن نشأة علم الاجتماع الريفى ومجالاته والأطر النظرية والمنهجية فى دراسته وأن نعيد -بإيجاز شديد- قراءة ذلك التراث، عل هذه القراءة تساعدنا على تفسير القضية التى نحن بصددها. وبناء على ذلك ستتضمن الورقة النقاط التالية:

أولاً: نشأة علم الاجتماع الريفى ومجالاته.

ثانياً: المجتمع الريفى: تعريفه وأهمية دراسته.

ثالثاً: سمات المجتمع الريفى وخصائصه.

رابعاً: الأطر النظرية والمنهجية فى دراسة المجتمع الريفى.

خامساً: هل ما زلنا فى حاجة إلى هذا العلم؟

سادساً: هل نحن فى حاجة إلى علم اجتماع ريفى جديد يواكب التحولات التى طرأت على المجتمع الريفى؟

سابعاً: موضوعات وقضايا مقترحة لبحوث علم الاجتماع الريفى.

أولاً: نشأة علم الاجتماع الريفى ومجالاته

ارتبطت البدايات الأولى لنشأة علم الاجتماع الريفي بالولايات المتحدة الأمريكية، حيث ترجع نشأته إلى أواخر القرن التاسع عشر، فقد بدأت مشكلات الريف مع التحضر والتصنيع، وزيادة التوسع في المدن، و تدني الخدمات و المرافق بالمجتمعات الريفية، وباتت هناك فجوة اجتماعية واضحة بين السكان الريفيين والحضريين، مما دفع العلماء و السياسيين و المصلحين الاجتماعيين لجمع الحقائق و المعلومات حول مختلف نواحي الحياة بالمناطق

الريفيـة الأمريكيـة، وتبـع ذلـك عالميـا طـرح العديـد مـن القضـايا المرتبطـة بمشكلات المجتمع الزراعى والمزارعين[1].

وعلى الرغم من أن النشأة الأولى لعلم الاجتماع كانت نشأة أوروبية ،إلا أن علم الاجتماع الريفى لم يظهرفى أوروبا إلا بعد الحرب العالمية الثانية. ومن الأعمال الأولى التى اهتمت بعلم الاجتماع الريفى، دراسة أدموند بيرنر فى عام ١٩٢٠ والتى أجراها عن النظم الاجتماعية والدينية على ١٤٠ قرية، وأكد فى تقريره على أن آليات الزراعة والمزارع قد أخذت فى النمو والاتساع وهو ما يستحق منا الاهتمام[2].

وعلم الاجتماع الريفي هو أحد فروع علم الاجتماع العام، و يرجع الفرق بينهما إلى أن علم الاجتماع العام يدرس كافة الظواهر الاجتماعية بصفة عامة (ريفية و حضرية) و لا يستهدف بالضرورة وضع حلول لما قد تكشف عنه هذه الظواهر من مشكلات، في حين أن علم الاجتماع الريفي يهتم بدراسة الظواهر و المشكلات القائمة في المجتمع الريفي بغرض الوصول إلى الحقائق التى يمكن من خلالها وضع الحلول السليمة لمواجهتها. وهناك علاقة وطيدة تربط بين علم الاجتماع العام و علم الاجتماع الريفي، حيث يمد الأول علم الاجتماع الريفي بالأسس و القواعد والنظريات، في حين يمد الثاني علم الاجتماع العام بالدراسات الحقلية و الميدانية.

وقد ارتبط موضوع علم الاجتماع الريفى بوصف وتحليل الجماعات المتنوعة التى تقيم فى البيئة الريفية ،وتقديم وصف أكثر دقة وانضباطاً لسلوك الناس الذين يعيشون فى هذه البيئة، وذلك على غرار علم الاجتماع الحضرى الذى يدرس الجماعات والمؤسسات فى البيئة الحضرية، وبنفس مأخذ العلوم الطبيعية التى تمدنا بالمناهج العلمية لدراسة الظواهر الطبيعية. فالاختلاف بين العلوم ليس فى المنهج ،ولكن فى الظاهرة التى تخضع للدراسة[3].

وجاء هذا العلم لفهم وتشخيص مشكلات الفلاحين الاقتصادية والاجتماعية إلى جانب فهم كثير من القضايا الأخرى كالبناء الاجتماعى الداخلى للمجتمع المحلى، والأوضاع المتغيرة للسكان الريفيين، فضلا عن علاقة الريفيين بالأرض، وكذلك الاهتمام بسمات الإنتاج الزراعى(٤). فدراسة الحياة فى المجتمعات الصغيرة، ودراسة الاقتصاد الزراعى داخل المزرعة، من إنتاج وتسويق زراعى ،إلى جانب الاهتمام بقضايا نوعية الحياة Quality of life فى هذه المجتمعات الصغيرة هو ما يهتم بدراسته علم الاجتماع الريفى(٥).

وتقودنا هذه المقدمة الموجزة حول نشأة علم الاجتماع الريفى وموضوعه، إلى التطرق إلى تعريف علم الاجتماع الريفى وأهمية دراسته، فضلا عن الوقوف على سمات المجتمع الريفى وخصائصه، وننتهى بعد ذلك بإلقاء الضوء على الأطر النظرية والمنهجية التى شاع استخدامها فى دراسة المجتمع الريفى.

ثانياً: المجتمع الريفى: تعريفه وأهمية دراسته

حاول العلماء الوصول إلى تعريف للمجتمع الريفى ،فهناك من قاموا بتعريفه إحصائياً مما جعل تعريف الريف مجرد إصطلاح له علاقة بعدد السكان. وهناك من اعتمد فى تعريفه للريف على التقسيم الاقتصادى للمهن، فى حين عرفه البعض على أنه المجتمع الذى يعتمد غالبية سكانه على الزراعة فى معيشتهم.

ومن الهيئات التى وضعت المعايير الكمية فى اعتبارها عند التمييز بين الريف والحضر، منظمة الأمم المتحدة، وكذلك منظمة التعاون الاقتصادى والتنمية التى حددت المعايير الكمية التى يمكن استخدامها لتمييز وتصنيف المناطق الريفية فى :

- نسبة النشاط الزراعى فى القوى العاملة.

- الكثافة السكانية.

- التقسيمات الإدارية داخل المنطقة.

- حجم السكان فى التجمعات السكنية.

كذلك عرف مكتب الإحصاءات القومية بالمملكة المتحدة الريف على أنه " ذلك الذى يشمل المدن الصغرى، والقرى الصغيرة أو المشتتة والتى يقل عدد سكانها عن ١٠ آلاف نسمة ". ومن المؤكد أن الاعتماد على المعايير الكمية فقط فى التمييز بين الريف والحضر يمكن أن يكون له تأثير فعال ورئيسى فى إيجاد تعريف عام وموحد للحضر والريف(٧).

ومن التعريفات التى اهتمت بالمعايير الكيفية فى تعريف الريف تعريف لورى نلسن الذى عرف المجتمع الريفى على أنه " ذلك الذى يتكون من تلك المناطق التى ترتفع فيها درجة الألفة Intimacy والعلاقات الشخصية غير الرسمية، كما تعد الزراعة هى المهنة الأساسية لسكانه"(٨).

ومن المفاهيم التى ارتبطت بالمجتمع الريفى ،مفهوم الفلاح أو القروى Peasant،حيث عرف علماءالأنثروبولوجيا الفلاحين فى ضوء عاداتهم ومعاييرهم الثقافية، بوصفهم بالنظرة المحدودة، والتعلق بالتراث. وهناك من عرفهم على أنهم فئة اقتصادية واجتماعية غير محددة تحديدا دقيقاً(٩). فى حين ترى شارلوت سيمور- سميث أن بعض التعريفات تقتصر على تعريف الفلاحين على أنهم المنتجين الزراعيين ،بينما تضم تعريفات أخرى إلى فئة الفلاحين صيادى السمك والحرفيين أيضاً وغيرهم من الجماعات المنتجة التى يتشابه وضعها البنائى مع وضع الفلاحين المزارعين(١٠).

أما الفلاح بالنسبة لريدفيلد فهو عبارة عن مركز حضارى وليس مركزاً مهنياً، فالفلاح هو حامل للثقافة القروية وليس مجرد شخص يمتهن الزراعة. فالزراعة ليست فقط مهنة، وإنما هى كل ثقافى متكامل(١١).

وإذا ما انتقلنا من الحديث عن تعريف المجتمع الريفى إلى أهمية دراسة المجتمع الريفى، فيرجع ذلك إلى أن المجتمع الريفى يشكل ثقافة فرعية من ثقافة عامة للمجتمع، فثمة خصائص نوعية تميز المجتمع الريفى تتطلب منا التعرف على خصائص هذه الثقافة والظواهر الاجتماعية المحيطة بها.

وترجع أهمية دراسة المجتمع الريفى من وجهة نظر نلسن إلى الجذور التاريخية التى يرجع إليها المجتمع الريفى ،فكل مواطن معاصر سواء كان ريفيا أوحضرياً لا يعتبر على علم كامل بحياته إذا لم يتعرف على نصفه الآخر وكيف يعيش.فلابد لكل شخص سواء هذا الذى يعد نفسه حضرياً أوذاك الذى يعد نفسه ريفياً، أن يتعرف كل منهما على مجتمع الآخر من حيث طبيعة العلاقات المتبادلة بينهما، والسمات المشتركة أو المختلفة، نظراً إلى أن معظم الأفراد كما يرى نلسن لابد وان لهم خلفيات وأصول ريفية(١٢).

ثالثاً: سمات المجتمع الريفى وخصائصه

بات علماء الاجتماع الريفى - عند تحديدهم لسمات وخصائص المجتمع الريفى - يربطون بين تلك السمات وما يقابلها من سمات وخصائص تميز المجتمعات الحضرية. وقد بدا ذلك واضحاً من خلال المحاولات التى خاضها العلماء فى سبيل التفرقة بين الريف والحضر، بدءاً من فكرة الثنائيات والتى يعتبر ابن خلدون أول من لفت الأنظار إليها، عندما فرق بين البدو والحضر على أساس سبل العيش ومصادر الإنتاج والمهنة ،وربطه بين الزراعة والبدو، وبين الصناعة والحضر. كذلك ميز دوركايم بين المجتمعات القديمة والمجتمعات الأكثر تطوراً بناءاً على وجود شكل معين من أشكال التضامن، حيث يسود التضامن الآلى المجتع التقليدى، فى حين يسود التضامن العضوى المحتمع المتحضر. كما اعتمد تشارلز كولى فى التفرقة بين الريف والحضر على أساس طبيعة العلاقات الاجتماعية ،حيث رأى أن العلاقات الأولية تغلب

فـى المجتمعـات الريفيـة، فـى حـين تغلـب العلاقـات الثانويـة فـى المجتمعـات الحضرية.

وتوالت بعـد فكـرة الثنائيـات فـى وضـع سمات ريفيـة فـى مقابـل أخـرى حضرية ،فكرة المحك الواحد ،حيث الاعتماد على محك الحجم أو المهنـة أو شكل القوة والسلطة، وقد كان محك الحجم هو الأكثر شيوعا واستخداما. ثم ظهرت بعد ذلك فكرة المحكات المتعددة التى اعتمد أصحابها على أكثر من محك للتفرقة بين الريف والحضر ،ومنها المهنة، وحجم السكان، ودرجة التفـاوت الاجتمـاعى، والحـراك الاجتمـاعى، وأشـكال التفاعـل الاجتمـاعى وغيرها. ومن العلماء الذين تبنوا هذا الاتجاه سوركن وزيمرمان وريدفيلد وورث، ولين سميث[١٣].

وقد انتهى العلماء فى تحديدهم لخصائص المجتمع الريفى إلى أن المجتمع الريفى مجتمع جامد ،ومتناسق ومتناغم ،كما أضاف ريدفيلد إلى خصائص المجتمعات الريفية أو الشعبية Folk Society -كما كان يفضل أن يسميها- بأنها تتصف بشبكات اجتماعية وأسرية قائمة على أسس قرابية، كما أنها تتصف بالإجماع بدلاً من الصراع، وبالمكانات الموروثة بدلاً من المكتسبة. فظروف الحياة الريفية كما يرى ريدفيلد، تؤدى إلى وجود تشابه بين الفلاحين فى نظرتهم للحياة[١٤].

كذلك حدد عاطف غيث خصائص المجتمع القروى فى الإقامة فى الريف، وشيوع نمط الاقتصاد العائلى، والتمتع بالمكانة الاجتماعية المنخفضة، فضلاً عن اعتماد المجتمع القروى اقتصاديا بدرجات متفاوتة على المراكز الحضرية. ومن خصائص المجتمع القروى أيضا بساطة الثقافة والارتباط بالأرض، والعلاقة الوثيقة بالمجتمع المحلى والمحافظة على التقاليد، فضلاً عن أن العائلة هى الوحدة الاجتماعية الأساسية بالنسبة للريف[١٥].

وقد استخلص أحمد زايد خصائص المجتمع الريفى التقليدى كما جاء فى تراث علم الاجتماع الريفى فى أنه يتميز بالعزلة وصغر الحجم ،كما أن المعاش (أى النمط الاقتصادى) هو المعاش الزراعى، والروابط فى هذا المجتمع روابط أولية ،كما أن السلطة به سلطة تقليدية. ويتميز هذا المجتمع كذلك ببعض القيم القروية وفى مقدمتها قيمة الارتباط بالأرض ومركزية العائلة ،ومركزية القرية بمعنى ما تحتله القرية من مكانة مركزية فى عقل القرويين مما يفرض على سكانها بعض القيم المتصلة بالعلاقة بالقرية ومنها ضرورة التعاون مع أبناء القرية الآخرين فى وقت الشدة، مناصرة أبناء القرية بعضهم البعض فى الغربة، تكوين صورة إيجابية عن القرية فى مقابل الصورة السلبية عن القرى الأخرى. ومن خصائص المجتمع الريفى التقليدى التى حددها أحمد زايد أيضا محدودية النظرة إلى العالم، حيث يدرك الفلاحون العالم فى حدود قريتهم أو منطقتهم وهم يتمركزون حول هذا العالم الضيق، ويعتبرونه نهاية العالم بالنسبة لهم[١٦].

ويختلف نلسن فى كتابه مع من سبقوه فيما جاء بشأن التأكيد على سمات تخص المجتمع الريفى وأخرى تخص المجتمع الحضرى كل على حده. فهو يرى أن هناك عناصر مشتركة بين كل من الثقافة الريفية والحضرية لا يمكن إنكارها، بل يمكن أن نقول إنها ملزمة للجميع. ومن هذه العناصر المشتركة المجتمع الواحد الذى يعيش فيه الجميع، اللغة الشائعة، التراث والآداب والفلسفة المشتركة ،هذا إلى جانب الدين. كما أن هناك مؤسسات شائعة وعامة بين كل من الريف والحضر، كتلك المؤسسات التعليمية والدينية ،ومؤسسة الأسرة والعمل ،والتنظيم السياسى. أما الاختلاف القائم بين المجتمعين فيكمن فى النمو التاريخى الذى مر به كل مجتمع ،حيث سلك كل منهما طرقاً مختلفة ومتشعبة، فمع النمو التاريخى تشعبت الحياة إلى أنماط مختلفة لعبت فيها المهنة والبيئة الجغرافية دوراً كبيرا فى اختلاف المدينة عن القرية، كما أن

اختلاف الثقافة عادة ما يكون مسئولية الإنسان الذى يكون متحفزاً دائماً لمواجهة البيئة. وعلى أية حال فالريف هو البداية والأصل، أما المدن فقد نمت بعده بكثير[١٧].

رابعاً: الأطر النظرية والمنهجية فى دراسة المجتمع الريفى

١- الأطر النظرية فى دراسة المجتمع الريفى

من المعروف أن علم الاجتماع الريفى يستمد نظرياته من علم الاجتماع العام، وثمة منظوران لدراسة المجتمع الريفى أحدهما منظور مثالى يتمثل فى الأطر التى حددتها النظرية البنائية الوظيفية تلك التى يهتم فيها الباحثون بالنسق الاجتماعى وما يوجد داخله من علاقات متبادلة بين كافة الأنساق الفرعية[أ]. كما تهتم هذه النظرية بتحليل الإطار المرجعى للإنتاج الزراعى، والتعرف على العلاقات الاجتماعية التى ترتكز على الأرض[١٨]. أما المنظور الثانى المأخوذ به فى دراسة المجتمع الريفى ،فهو المنظور النقدى الذى يرتبط بالمادية التاريخية والتى يركز فيها الباحثون على الأساس المادى للحياة الاجتماعية، كما تتبنى بعض الدراسات الريفية أيضاً بعض أفكار مدرسة التبعية التى تربط بين أوضاع الريف وبين الهيمنة العالمية[١٩].

وتفيد البنائية الوظيفية فى التعرف على الطريقة التى يتكامل بها المجتمع الريفى داخلياً وخارجياً، فى حين تفيد المادية التاريخية فى دراسة بعض موضوعات المجتمع الريفى ومنها التكوين الطبقى فى الريف والتحولات الاجتماعية والاقتصادية وتأثيرها على نمط الملكية واستغلال الأرض، والتعرف على أنماط الاستهلاك وصور التبادل السلعى فى الريف وسوق العمل الريفى وغيرها[٢٠]. كما تفيد النظرية المادية أيضا فى فهم نظام الإنتاج السلعى، وأنماط التوزيع غير العادل للدخول المزرعية ،وكيفية توزيع الطعام بين فئات الناس المتنوعين اجتماعيا[٢١]. أما نظرية التبعية فتفيد فى دراسة

الأبنية قبل الرأسمالية فى المجتمع الريفى والنمو الرأسمالى(٢٢)، إلى جانب التركيز على الفلاحين الذين ينتجون للسوق فى المقام الأول ويستخدمون عمالة غير أسرية(٢٣).

وإلى جانب تلك النظريات العامة التى ترتبط بتراث علم الاجتماع العام والتى تستند عليها دراسات علم الاجتماع الريفى، يرى أحمد زايد أن هناك نظريات خاصة بالمجتمع الريفى ظهرت كى تفسر سلوكيات بعينها داخل المجتمع الريفى، ومن تلك النظريات نظرية الخير المحدود Theory Of Limited Good التى تقوم على مسلمة أساسية مؤداها أن لكل جماعة تعيش عيشاً مشتركاً، توجه معرفى يشكل رؤيتها للعالم.وفى ضوء ذلك يفترض جورج فوستر G.Foster صاحب الفضل فى تطوير هذه النظرية أن التوجه المعرفى الذى يشكل حياة الفلاحين يقوم على ما يطلق عليه "الصور الذهنية حول الخير المحدود". وتعنى هذه الصورة الذهنية أن سلوك الفلاحين يتبلور بطريقة توحى بأنهم ينظرون إلى العوالم المحيطة بهم على أنها عوالم توجد فيها كل الأشياء المفضلة أو المحببة بكميات محدودة ،بحيث يكون المعروض منها أقل بكثير من المطلوب.وتفيد هذه النظرية فى دراسة موضوعات عديدة فى المجتمع الريفى ،كدراسة صور التنافس والصراع فى القرية ومصادر تكوين المعتقدات الشعبية وغيرها.

ومن النظريات الأخرى الخاصة بدراسة المجتمع الريفى ،نظرية الاقتصاد الأخلاقى The Moral Economy Theory ،والتى تحاول تفسير السلوك الجمعى للفلاحين ،كما تفيد فى دراسة طبيعة العلاقة بين الفلاحين والدولة فى ظروف تاريخية معينة. ومن النظريات التى أشار أحمد زايد إلى ملائمتها لدراسة المجتمع الريفى نظرية المقاومة Resistance Theory، تلك التى طورها جيمس سكوت والتى تقدم ميكانيزمات للتحايل على بعض الفرضيات كوجود صور من صور الهيمنة لطبقة معينة على مجموعات من الفلاحين

البسطاء فى ظل الاقتصاديات البسيطة، مما يخلق صراعا إيديولوجيا أو ثقافيا بين الأغنياء والفقراء، ويتم مواجهة هذا الصراع كما يرى سكوت من خلال مفهوم "المقاومة الصامتة"، فهى سلاح الضعفاء فى مواجهة الأقوياء.وتتجلى صور هذه المقاومة الصامتة فى صور من الأقوال المأثورة أو القصص والحكايات.وتفيد هذه النظرية فى دراسة أساليب التكيف والتعايش لسكان الريف ،كما تفيد فى دراسة ثقافة الطبقة العاملة فى الريف وغيرها[٢٤].

٢- الأطر المنهجية فى دراسة المجتمع الريفى

أما عن الأطر المنهجية التى تخص علم الاجتماع الريفى، فغنى عن البيان أن الأمريكيين كانت لهم إسهامات واضحة فى هذا الجانب، فكما أوضح الأستاذ "هوفستى" Hofstee رئيس الجمعية الأوروبية لعم الاجتماع الريفى فى إحدى محاضراته أن جمع الأمريكيين للبيانات واستخدام وسائل العمل الميدانى، ومعالجتهم المهارة لهذه البيانات بواسطة الأساليب الإحصائية، قد قدموا نموذجاً جديدا للبحث، كما "مكنت هذه الأساليب المنهجية علم الاجتماع الريفى الأمريكى من أن يحظى بالاعتراف بأهميته لأنها مكنته من أن يقدم للناس نتائج واقعية ذات قيمة". كما استمد على الاجتماع الريفى أسسه وقواعده من خلال دراسات الأنثروبولوجيين الأوائل الذين قاموا بدراسة المجتمعات البدائية. فقد اعتمد الأنثروبولوجيون الأوائل أمثال مالينوفسكى، ورادكليف براون ،و إيفانز بريتشارد عند دراستهم للمجتمعات البدائية على المنهج الأنثروبولوجى ،حيث الإقامة فى مجتمع البحث، وتعلم لغة الأهالى والاعتماد على الإخباريين ،فضلاً عن استخدام التصوير وغيرها من الأدوات التى تخص هذا المنهج.

ولما كانت المجتمعات القروية- وحتى فترة ليست بالبعيدة- تتشابه فى خصائصها مع المجتمعات البدائية من حيث العزلة والتجانس وطبيعة النشاط الاقتصادى، فقد ظل هذا المنهج هو المنهج الأكثر شيوعاً فى الدراسات الريفية

،وإن ظهرت بعد ذلك محاولات لتطويره. وجاءت تلك المحاولات على يد ريدفيلد الذى حاول تطوير الاتجاه الأنثروبولوجى القديم المستخدم فى المجتمعات البدائية، حيث أكد على ضرورة أن يهتم الباحثون فى دراستهم للمجتمع القروى بدراسة هذا المجتمع فى علاقته بالمجتمعات الأخرى القريبة والبعيدة وليس كمجتمع منعزل(*) كما كان الحال بالنسبة للمجتمع البدائى -كما جمع ريدفيلد بين المناهج السوسيولوجية والمناهج الأنثروبولوجية فى دراسة المجتمع الريفى، فإلى جانب الملاحظة والإخباريين، والدراسات الوصفية، أكد على الاهتمام بتاريخ المناطق الريفية والاعتماد على السجلات والوثائق والإحصاءات، وكذلك الاستبيان.

وإلى جانب ذلك قدم ريدفيلد فكرة النموذج التى تقوم على إمكانية اختيار مجموعة من القرى من مناطق متنوعة داخل المجتمع الواحد وفق عدد محدد من المقاييس كحجم القرية ،عدد السكان، مساحة الأرض، نظام الأرض ودرجة العزلة ،حيث تعطينا هذه النماذج خصائص عامة للحياة الريفية فى مجتمع ما دون أن نقوم بعمل دراسة مكثفة وكلية لكل القرى، كما كان يفعل الأنثروبولوجيون فى دراسة المجتمعات البدائية.

ومن الطرق التى أصبح من الشائع اختبارها فى الدراسات الريفية فكرة النمط المثالى، تلك التى يهتم مستخدموها بجمع بيانات من دراسة مجتمعات محلية لتحديد مدى اقتراب هذه المجتمعات من وصف النمط المثالى للحياة الريفية ،وتحديد العوامل المسئولة عن اختفاء هذه الخصائص المثالية أو تراجعها على مستوى الواقع(٢٥).

(*) لمزيد من التفاصيل حول هذه الجزئية أنظر:حسين محمد فهيم، بعض الاتجاهات الأنثروبولوجية فى الدراسات القروية، فى: الحلقة الدراسية لعلم الاجتماع الريفى فى الجمهورية العربية المتحدة، المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية، ١٩٧١ ص ٦٧:٦٩.

وإلى جانب المناهج السابقة أورد نلسن فى كتابه السابق الإشارة إليه بعض المناهج الأخرى التى تسهم فى فهم وتفسير واقع المجتمع الريفى، ومنها منهج دراسة الحالة الذى يساعد على تحليل المواقف، التى لايمكن الكشف عنها من خلال الطرق الكمية ،هذا فضلاًعن الملاحظة الدقيقة Accurate Observation والإحصاءات، وكذلك الوثائق Documents التى تساعد فى التعرف على تاريخ الحياة بالنسبة للفرد وإعادة فهمه وبنائه من خلال ذاكرته. كما أكد نلسن على أهمية تحديد المفاهيم كإحدى أدوات التحليل الهامة التى تفيد فى التصنيف والتحليل(٢٦).

وقد أخذت بعض الدراسات الريفية فى تطوير المنهج الأنثروبولوجى، وكذلك استخدام بعض الوسائل المنهجية المتطورة بما يتلائم مع الحركة السريعة التى يشهدها المجتمع الريفى اليوم، ومن المداخل الجديدة فى الدراسات الأنثروبولوجية مدخل الراب RAP(وهو اختصار لعبارة طرق التقييم السريع Rapid Assessment Procedures)، والذى يعد من المداخل التى قدمت حلاً لمشكلة الزمن "الوقت"، حيث تتمثل إسهاماته فى أنه يقوم بخطوات للعمل باستخدام أدوات البحث الأنثروبولوجى، إلا أنه يتم إنجازه فى وقت قصير وفى مدة تتراوح ما بين ٤ إلى ٨ أسابيع(٢٧). فالراب هو حالة وسطية تجمع بين المسح السريع والتعمق دون الاستمرار عاما كاملاً فى الميدان، إذ يوظف الباحث خبراته السابقة ،وتدريبه المنهجى، وقوة ملاحظته ويمضى مباشرة إلى الميدان متناولاً موضوعه(٢٨).

والى جانب هذه المناهج، كان الاهتمام بتطوير أدوات البحث ومنها استخدام فريق البحث، وكذلك استخدام الأدلة فى جمع البيانات. وقد اهتم القائمون باستخدام فريق البحث بتوضيح الخطوات المتبعة فى تكوين الفريق بدءا من تشكيله، ومرحلة إعداده وتدريبه، مرورا بعملية الإشراف والمتابعة وانتهاء بالصعوبات التى يواجهها الفريق وتتطلب مواجهتها حتى يتمكن الفريق

من أداء مهمته على الوجه الأكمل. وهو ما اتضح جلياً فى إحدى البحوث الأنثروبولوجية المتميزة والتى أجريت على مجتمعات ريفية واستطاعت من خلال فريق البحث أن تصل إلى نتائج متميزة، الدراسة التى قامت بها علياء شكرى ضمن مشروع بحثى ضخم عن " أدوار المرأة والتغيرات الديموجرافية" من خلال مكتب العمل الدولى، والذى تولت فيه الإشراف على الجانب الأنثروبولوجى، فقد استعانت الدراسة بفريق بحث مكون من ٩ باحثات من الإناث واثنين من الذكور ،فضلا عن ثلاثة مشرفين. واستطاع هذا الفريق الذى كانت تتوفر لديه خبرات ميدانية متراكمة فى مجال الدراسات الأنثروبولوجية أن يجمع مادة متميزة[٢٩]. ومما سبق يتضح أن مناهج وأدوات البحث فى علم الاجتماع الريفى قد شهدت تطوراً ملحوظاً فى ظل الحركة السريعة التى يمر بها المجتمع الريفى.

خامساً: هل مازلنا فى حاجة إلى هذا العلم؟

وبعد هذه القراءة السريعة حول علم الاجتماع الريفى من حيث نشأته وتعريفه والموضوعات التى يهتم بها، وكذلك الأطر والمداخل النظرية والمنهجية التى يتبناها فى دراساته، نعود إلى مناقشة القضية الأساسية و السؤال الذى طرح فى مقدمة الورقة **هل ما زالت هناك حاجة إلى وجودعلم الاجتماع الريفى فى ضوء التطور الذى يشهده المجتمع الريفى الآن ؟**

ثمة أزمة حقيقية يعيشها المجتمع الريفى اليوم فى ظل شواهد نظرية وميدانية كثيرة تشير إلى وجود انكماش وانحسار فى الخصائص الريفية نتيجة للنمو الحضرى السريع ،وهذا التقلص والانحسار ليس وليد الفترة التى نعيشها الآن، كما أنه ليس وليد التحولات والتغيرات التى شملت المجتمع اليوم على المستوى المحلى والعالمى. فقد أشار كل من أوسكار لويس وراى بال R.Pahl وغيرهما منذ الستينيات إلى أنه لم يعد هناك ما يدعم وجهة النظر التى كانت سائدة عن الحياة الريفية. فقد أصبح الريف يتصف بنفس الخصائص التى يسود

الزعم بأنها حضرية ،بنفس القدر الذى يتصف به الحضر بالخصائص التى يفترض أنها أشكال ريفية[٣٠]. فمعظم الأفكار والآراء التى كانت تنظر إلى المجتمعات القروية على أنها مستقلة ،ومنعزلة ومكتفية ذاتياً قد تغيرت، وحلت محلها وجهة نظر أخرى تنظر إلى هذه المجتمعات على أنها جزء متكامل من مجتمع أكبر سواء من الناحية الثقافية أو الاقتصادية. لقد أدت القفزات العلمية المذهلة و التقدم التكنولوجى فى أوروبا وأمريكا منذ القرن الماضى ،والثورة الزراعية التى أعقبت ذلك بإدخال الآلات وكثرة استخدامها فى العمل الزراعى، إلى تغيرات واسعة النطاق فى الحياة القروية، فظل يدخل عليها الخصائص الحضرية، إلى درجة أن القرية أخذت تتغير معالمها حتى خشى كثير من العلماء أن تنطمس معالمها القديمة[٣١]. إن الأزمة الحقيقية التى يواجهها علم الاجتماع الريفى من وجهة نظرنا، ليست فى التغيرات التى أصبحت تجتاح المناطق الريفية وتغير من سماتها وخصائصها، فالتغير هو سمة من سمات الحياة ولم نعرف على مر التاريخ شعوب ومجتمعات لم يمسسها التغير. المشكلة الحقيقية تكمن فى النظرة المثالية والرومانسية التى ظل العاملون فى حقل علم الاجتماع الريفى يركنون إليها فى تعريفاتهم، ومعالجتهم للقضايا الريفية، حتى بات التغير بالنسبة لهم خطراً يهدد مقولاتهم ونظرياتهم.

لقد أصبح مصطلح المجتمع المحلى اليوم كما يرى الاجتماعيون مصطلحا رومانسيا Romantic term منذ أن عبرنا إلى التقدم الحضارى، وهذا ما دفع بهم إلى طرح سؤالين : الأول : كيف يمكن أن يستمر المجتمع المحلى فى المجتمع الحديث؟ والثانى : كيف يؤثر غير الريفيين على هذه الاحتمالية ؟

حاول السوسيولوجيون الإجابة على هذين السؤالين كل وفق تخصصه واتجاهه ،حيث اهتم الاجتماعيون بالتركيز على معرفة السمات المحلية دون غيرها، فى حين أكد الإيكولوجيون على آليات التكيف، وأولى أصحاب الاتجاه

الثقافى أهمية للقيم والعادات الاجتماعية فى المجتمع المحلى، أما المهتمون بالتنظيم فقد وجهوا دراساتهم إلى البناء وحاولوا الكشف عن العلاقة بين المجتمع المحلى والمجتمع الكبير. أما الاتجاه التفاعلى فقد حاول التعرف على تأثير غير الريفيين على حياة المجتمع المحلى(٣٢).

وتكشف لنا كثير من الكتابات عن تقلص الأشكال الريفية فى المجتمع الأمريكى ،فوفق إحصاء صدر عام ٢٠٠٠ تبين أن السكان الريفيين يمثلون نسبة ٢١% فقط من جملة عدد السكان. كما أشارت بعض الإحصاءات إلى تراجع نسبة من يديرون مزارعهم وكانت أصولهم ريفية من ٨٠% عام ١٩٧٤ إلى ٦٠% فى عام ٢٠٠٠. ويرجع المحللون تراجع عدد السكان الريفيين فى الولايات المتحدة إلى عدة أسباب منها : الكساد الاقتصادى الذى أصاب الاقتصاد القائم على التجارة الزراعية Agribusiness، وهو ما عرفه مارشال على أنها "مشروعات استثمارية كبيرة الحجم تعتمد على الزراعة الرأسمالية والصناعات الغذائية وتنتج الأسمدة، والمبيدات الحشرية والمعدات الزراعية، وهى تتسم بكثير من خصائص الصناعات المتقدمة الأخرى". ومن الأمور التى ساعدت أيضا على تراجع عدد السكان الريفيين انخفاض أسعار بعض المحاصيل كما حدث فى عام ١٩٩٩ عندما انخفضت أسعار المحاصيل بنسبة ٣٠% مقارنة بالفترة من ١٩٩٥ وحتى ١٩٩٨. كذلك لم يعد إنتاج الطعام هو المصدر الأساسى لتوليد الدخل بالنسبة للفلاحين مما دفعهم للاشتغال بمهنتين أوثلاث لمواجهة متطلبات مزارعهم، كما تحولت أنشطة كثير من المناطق الريفية من النشاط القائم على الأعمال الزراعية والصناعات الريفية التقليدية (التى لم تعد فعالة اقتصاديا)، إلى صناعات أخرى غير تقليدية كتقنية المعلومات، الفن، تحول القرى إلى منتجعات سياحية، كل هذا عمل على تغير الشكل التقليدى للحياة الريفية، وعمل على انتعاش هذه المناطق اقتصاديا(٣٣).

وفى الوقت الذى كشفت فيه إحصاءات عام ٢٠٠٠ فى الولايات المتحدة عن انخفاض نسبة السكان الريفيين والتى بلغت ٢١% فقط من إجمالى عدد السكان، جاءت تفاصيل النتائج الأولية للتعداد العام للسكان والإسكان فى مصر لعام ٢٠٠٦ تشير إلى أن السكان الريفيين يمثلون نسبة ٥٧،٣٦% من جملة السكان. وقد يرى البعض أن هذه النتيجة قد حسمت القضية التى نحن بصدد مناقشتها، أو أنها قد تنهى المناقشة فى هذا الموضوع تماما، فكيف لنا أن نفكر أو نشكك فى عدم ضرورة لعلم اجتماع ريفى، ولدينا تلك النسبة الكبيرة من السكان الذين يعيشون فى مناطق ريفية، و هم بالضرورة فى حاجة إلى من يبحث مشاكلهم، ويصلح من أحوالهم وتلك مهمة هذا العلم. ونحن نتفق مع أولئك الذين يرون أن فكرة انحسار علم الاجتماع الريفى فكرة من الصعب تصديقها، أو الانشغال بها فى ظل ارتفاع نسبة السكان الريفيين، ولكننا نختلف معهم فى مدى إمكانية صمود هذا العلم لمواجهة التغيرات والتحولات الواسعة التى اجتاحت وسيطرت على المجتمع الريفى، وطمست ملامحه، ونالت من هويته. وهو ما يدفعنا إلى مناقشة هذه القضية فى الفقرة التالية.

سادساً: هل نحن فى حاجة إلى علم اجتماع ريفى جديد ليواكب التحولات التى طرأت على المجتمع الريفى؟

لقد شمل التغير معظم جوانب الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية بالقرية ،و طرأت تغيرات واسعة على خصائص القرية سواء فيما يخص مساحة القرية، أو حجم السكان، أو فيما يخص البيئة الريفية، وطبيعة النشاط الاقتصادى، والأسرة... إلخ. فقد اتسعت مساحات القرى نتيجة التزايد السكانى وانتشر العمران على الأرض الزراعية - رغم تجريم ذلك – كما شهد المجتمع الريفى انفتاحاً غير مسبوق على المجتمع الخارجى بفعل تطور وسائل الاتصال المختلفة، تلك التى قربت المسافات وبالتالى الثقافات، مما خلق لدينا ما أصبحنا نطلق عليه تحضر الريف وتريف المدن. كما تغيرت الأنشطة

الاقتصادية بالقرية وتنوعت فى ضوء سيطرة نظام رأسمالى عالمى وكذلك فى ظل نمو ثقافة استهلاكية جديدة غزت القرى ،مما نجم عنه الاتجاه إلى زراعة المحاصيل التجارية مقابل المحاصيل المعيشية، وانتشار سلع استهلاكية مقابل السلع الإنتاجية. كذلك ظهرت المهن الحرفية والتجارية إلى جانب المهن الزراعية، فالزراعة لم تعد هى المهنة الرئيسية لمعظم سكان الريف ،بل أصبحت مهنة ثانوية بالنسبة للكثيرين ،وأصبح تعدد المهن بالنسبة للشخص الواحد فى مجالات أخرى خارج مجال العمل الزراعى نمط شائع ومتعارف عليه، ناهيك عن التغيرات التى طرأت على الأسرة الريفية من حيث تغير نمطها، ووظائفها وشكل السلطة بها.

ونتيجة لكل هذه التغيرات أصبح هناك ضرورة لوجود علم اجتماع ريفى جديد يواكب كل هذه التطورات، ومن هنا أيضا سعى المهتمون بعلم الاجتماع الريفى إلى هجر الكثير من القضايا التقليدية التى كانوا يسعون دوماً إلى مناقشتها كقضية المقابلة بين السمات والخصائص الريفية فى مقابل الحضرية، وأصبح الاهتمام موجهاً إلى قضايا أخرى جاءت مواكبة للتحولات التى طرأت على المجتمع الريفى. فيشير مارشال فى موسوعة علم الاجتماع إلى أن فترة السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات وحتى الآن، قد شهدت بداية أعمال جديدة تدور فى فلك علم الاجتماع الريفى ،حيث ظهرت أعمال تدور حول طبيعة الإنتاج الزراعى الرأسمالى وآثاره الاجتماعية على سكان الريف والمجتمع عموماً، فضلاًعن دراسات تهتم بأبنية القوة فى الريف والتدرج الاجتماعى. كما ظهرت فى الثمانينيات عناوين مثل المسائل البيئية والاقتصاد الريفى غير القائم على الزراعة وغيرها، مما وسع من أجندة البحث فى مجال علم الاجتماع الريفى(٣٤).

وفى مقالة نشرها توم براس Tom Brass بعنوان " مجلة الدراسات القروية : العقد الثالث"، حاول فيها الوقوف على أهم القضايا الريفية التى

طرحت فى المجلة فى الفترة من ١٩٩٣ وحتى ٢٠٠٤، وجد أن من بين القضايا التي طرحت في فترة التسعينيات و التي أصبحت مثار اهتمام كانت قضايا النوع و البيئة. و قد تم التركيز في الحديث عن موضوع البيئة حول الاقتصاد السياسي للخطاب الإيكولوجي. ومن بين أكثر النقاط التى أثيرت الاستدامة الاقتصادية للمزارع الصغيرة، كيفية التوافق بين التنمية الريفية والسياسة البيئية. وقد جاء الحديث حول البيئة متداخلا بدرجة كبيرة مع علاقات النوع في مجال الزراعة. و من هنا ظهرت المشكلات بين النساء كعاملات زراعيات غير مالكات للأراضي وصغار ملاك من ناحية، وبين تأثير الأدوار المحددة للنوع، كانعكاس للايديولوجيا الجماعية داخل نطاق القرابة ووحدة المعيشة والأعباء المنزلية التى تقع على المرأة من ناحية أخرى.

ومن الموضوعات الأخرى التي أثارت الاهتمام في فترة التسعينيات قضية النظام الغذائي Food Regimes، التى تم تناولها بالبحث في إنتاج و توزيع الطعام عن طريق مشاريع الأعمال الزراعية المحلية و الدولية[٣٥].

ولعل الاهتمام بتلك الموضوعات الجديدة، والتى جعلت علم الاجتماع الريفى – كما أشار أحمد زايد – يتجاوز عن ماضيه، وينطلق إلى دراسة موضوعات أكثر ارتباطاً بواقع الريف المعاصر، هى التى ستمكن علم الاجتماع الريفى من الاستمرار كفرع من فروع علم الاجتماع يسعى إلى دراسة موضوعات أكثر إلحاحاً من الموضوعات التقليدية[٣٦].

ولعل من المفيد الإشارة إلى بعض الدراسات التى اتخذت هذا المنحى فى اختيار موضوعاتها وجعلت من المجتمع الريفى مجالاً خصباً لاختبار بعض القضايا النظرية والمنهجية فى مختلف مجالات علم الاجتماع، وبذلك أثرت علم الاجتماع الريفى وأكدت على أهمية وجوده واستمراره. ومن الموضوعات التى طرحت بهذا الشأن ما يخص المرأة الريفية من حيث مكانتها وقوتها

والأنشطة الاقتصادية التى تقوم بها، كما كانت هناك دراسات اهتمت بتقييم العمل غير المأجور للمرأة الريفية إلى جانب دراسات اهتمت بالتقسيم النوعى للعمل الزراعى. والى جانب الموضوعات التى اهتمت بالمرأة كانت هناك موضوعات اهتمت باستخدام الوقت فى المجتمع الريفى فى ظل التحولات الرأسمالية فى الزراعة. وفى مجال الأسرة كان هناك اهتمام بالتعرف على الأنماط الجديدة للأسرة الريفية وخصائص كل نمط(*) وجميعها موضوعات واكبت التحولات التى طرأت على المجتمع الريفى.

وقد تناول أحمد زايد برؤية ثاقبة بعض القضايا الجديدة التى يراها من مهام الدراسة فى علم الاجتماع الريفى فى الوقت الحالى، ومنها موضوع سوسيولوجيا الرى وما تعالجه هذه القضية من موضوعات مثل معرفة نظم الرى التقليدية والحديثة، الأدوار المرتبطة بالرى ومشروعات الرى الزراعى الكبرى. كما تناول أيضاً قضية مشكلات التنمية فى المجتمعات الريفية المستحدثة، وأشار إلى أهمية التعرف على صور التكيف مع المجتمع الجديد، وطبيعة المشكلات التى تواجه المستوطنين الجدد وغيرها.كما عرضَ لموضوع المشروعات الصغيرة والتمكين الاجتماعى ووضح الدور الذى يقع على علم الاجتماع بالنسبة لعمليات التنمية المرتبطة بالمشروعات الصغيرة، ويتمثل هذا الدور فى تحديد طبيعة المشروعات والتعرف على الفئات الأكثر حرماناً والأولى بالقروض(٣٧).

ومن الموضوعات الجديدة، والتى بدأت تطرح فى مجال علم الاجتماع الريفى ويحمل الكثير منها آليات استمرار علم الاجتماع الريفى وعوامل بقائه ،

(*) هذه نماذج لموضوعات طرحت من خلال رسائل ماجستير ودكتوراه، بكلية البنات، جامعة عين شمس، قسم الاجتماع، تحت إشراف أ.د/ علياء شكرى، فى الفترة من ١٩٨٠ وحتى ٢٠٠٧.

ما كشفت عنه دراسة سابقة للباحثة(**) من موضوعات أخرى تستحق الدراسة و يدعم وجودها من استمرارالعلم فى نفس الوقت ولكن هذه الموضوعات لم تحظ بالاهتمام من جانب المشتغلين بعلم الاجتماع الريفى على الرغم من انشغال المجتمع الريفى ببعض منها منذ فترة بعيدة، و استجد الاهتمام ببعضها فى الفترة الحالية، وتأمل الباحثة أن تكون هذه الموضوعات بمثابة أجندة بحثية مستقبلية لبحوث علم الاجتماع الريفى فى مصر.

سابعاً: موضوعات وقضايا مقترحة لبحوث علم الاجتماع الريفى

سنعرض فى الفقرة القادمة للقضايا المقترحة لبحوث علم الاجتماع الريفى، وقد جاء ترتيبها وفقاً لأهميتها من وجهة نظر الباحثة وليس لأى اعتبارات أخرى.

١- الإنتاج الرأسمالى فى المجتمع الريفى

تبع سياسة الانفتاح الاقتصادى التى أخذت بها مصر فى أعقاب حرب أكتوبر ١٩٧٣ كثير من التغيرات على النسق الاقتصادى فى القرية المصرية، فقد حدثت تغيرات على نمط الإنتاج وأشكاله، حيث انتشر دخول المشروعات الرأسمالية إلى الريف، تلك المشروعات التى أحدثت - كما أشار محمد الجوهرى – آثاراً تخالف تماماً الآثار التى يحدثها دخول هذه المشروعات إلى البيئة الحضرية، حيث إهمال الأرض الزراعية وإهمال العمل الزراعى[٣٨]

وقد ظهر نمط الإنتاج الرأسمالى فى الريف متمثلاً فى التحول من زراعة المحاصيل المعيشية التقليدية إلى زراعة المحاصيل النقدية التجارية، فتحول

(**)جاءت هذه الدراسة بعنوان دراسات علم الاجتماع الريفى فى مصر :رؤية تاريخية تحليلية.حيث قدمت الدراسة تحليلاً تاريخياً لتطور دراسات علم الاجتماع الريفى فى مصر فى الفترة من ١٩٧٠ وحتى ٢٠٠٠، معتمدة فى ذلك على الملخصات العربية لعلم الاجتماع التى أصدرها مركز البحوث والدراسات الاجتماعية بكلية الآداب جامعة القاهرة تحت إشراف أ.د. أحمد زايد وأ. د.محمد الجوهرى.

كبار الملاك إلى زراعة حدائق الفاكهة وفى مقدمتها الموالح، وتحول متوسطى الملاك إلى زراعة الخضر وفى مقدمتها البطاطس والفاصوليا. وإلى جانب ذلك انتشرت أشكال أخرى من الإنتاج الرأسمالى حيث ظهور مشروعات رأسمالية تمثلت فى انتشار مزارع الدواجن لإنتاج اللحم والبيض، ومشروعات تسمين الماشية، وكذلك المناحل. وتلك المشروعات جميعاً أحدثت تغيرات كبيرة على بنية وخصائص المجتمع الريفى ،فقد عمل انتشار الزراعة غير التقليدية ،والاتجاه لزراعة المحاصيل التجارية، إلى التوسع فى استخدام تكنولوجيا العمل الزراعى التى حلت محل الأيدى العاملة الكثيرة التى كانت تتطلبها المحاصيل التقليدية، وقد تبع ذلك كثير من النتائج ومنها تهميش دور المرأة فى العمل الزراعى. وهذا ما أوضحه أحمد زايد بجلاء فى دراسته التى نشرها بعنوان "النمو الرأسمالى وتغير الأنشطة الاقتصادية للمرأة الريفية"(*). كذلك أدى التوسع فى الإنتاج الرأسمالى إلى انتشار نمط العمالة المؤجرة بعد أن كان النمط الشائع للعمالة هو العمل العائلى والقائم على المزاملة.كما تبع هذا النمو الرأسمالى أيضاً ظهور الكثير من الأنشطة غير الزراعية وفى مقدمتها الأنشطة التجارية.

اتسع النشاط التجارى فى القرية بشكل ملحوظ، وتخطت الأنشطة التجارية حدود القرية والقرى المجاورة، إلى المدن القريبة والبعيدة، فلم تعد علاقات القرية التجارية تقتصر فقط على التعامل مع القرى المجاورة من خلال الأسواق الأسبوعية، بل تخطت ذلك إلى القرى البعيدة وكذلك المدن وذلك على مدار الأسبوع. كما شهد سوق القرية نفسه تأثراً بالسوق الرأسمالية العالمية أنواعاً جديدة من السلع والمنتجات لم تألفها القرية من قبل ،تنامت فى ظل نمو رأسمالى زراعى، وفى ظل ثقافة استهلاكية طاغية.

(*) أحمد زايد، النمو الرأسمالى والأنشطة الاقتصادية للمرأة الريفية، فى: أحمد زايد واخرون، علم الاجتماع الريفى والبدوى، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٥.

ومن التغيرات التى أصابت المجتمع الريفى أيضاً فى ظل النمو الرأسمالى تغير طبيعة البناء الطبقى بالقرية. فعلى الرغم من أن المجتمع الريفى كان يشهد تمايزاً طبقياً منذ القدم، وكان هذا التمايز قائماً على حجم المساحة التى يملكها الفرد، إلا أن هذا المجتمع كان يشهد تجانساً بين هذه الطبقات، حيث كان هناك تشابه فى الثقافة، وفى أنماط العمل الزراعى القائم بينهم، وفى أدوات الزراعة التى يستخدمونها ،ولكن مع مزيد من تغير تكنولوجيا الزراعة ،بدأت معالم طبقات اجتماعية جديدة تتشكل فى المجتمع الريفى[٣٩].

وبناءاً على ما سبق نحن فى حاجة إلى مزيد من الدراسات التى تكشف عن طبيعة العلاقة بين التحول فى نمط الإنتاج الزراعى والتغيرات التى طرأت على القرية، من حيث تأثير ذلك على العمالة الزراعية ،وسوق العمل الزراعى وخاصة عمالة الإناث والأطفال.كما أننا فى حاجة للكشف عن الاستخدامات الجديدة للوقت داخل القرية فى ظل تغير نمط الإنتاج والتوسع فى استخدام التكنولوجيا.

٢- الهجرة الريفية الداخلية والخارجية المعاصرة :

عرفت القرية المصرية اليوم، وفى ظل تقلص فرص الهجرة إلى الدول النفطية ،أنماطاً وأشكالاً أخرى للهجرة بعضها كان معروفاً من قبل ولكن تغيرت اتجاهاته وخصائص الآخذين به، وبعضها الآخر يعد نمطاً حديثاً نسبياً. ونقصد بالنمط الأول نمط الهجرة الداخلية ،هذا النمط الذى عرفته القرية منذ زمن بعيد وكان يستقطب أبناء الريف من الفقراء والأميين، كما كان اتجاه الهجرة فيه متوجهاً نحو المدن الكبرى كالقاهرة والإسكندرية وغيرها. أما اليوم وبعد زيادة الاستثمار فى المناطق والمدن السياحية تحولت اتجاهات الهجرة إلى هذه المناطق واختلفت خصائص المهاجرين، حيث استقطبت المتعلمين من شباب الريف. هؤلاء الشباب الذين حصلوا على الشهادات المتوسطة أو العليا ولم يعد العمل الزراعى -الذى انخفضت قيمته – هو العمل الملائم بالنسبة لهم

،كما أن انتظار فرصة للعمل بقطاع الحكومة أو القطاع الخاص أصبح وهم كبير وحلم بعيد المنال، ومن هنا كانت تلك المناطق هى الوسيلة الأفضل بالنسبة للشباب للحصول على فرصة عمل وتحقيق بعض الآمال.

كما ظهرت أنماط أخرى من الهجرة الخارجية بالمجتمع الريفى، وهى الهجرة غير الشرعية إلى الدول الأوروبية. التى بدأت تنتشر فى الريف فى أعقاب حرب الخليج، وعودة المهاجرين، وغلق معظم الدول العربية أبوابها فى وجه المهاجرين، مما دفع بالشباب الباحث عن فرص للعمل ـ فى ظل تفاقم مشكلة البطالة- أن يجانف بأموله، بل وبحياته فى سبيل تحقيق ذلك، وبطرق غير شرعية. وعلى الرغم من انتشار هذه الظاهرة وما أثير حولها فى وسائل الاعلام المختلفة، الا أنها كانت من الموضوعات التى لم تأخذ حيزا من الاهتمام من قبل السوسيولوجيين، مقارنة بما قدمه العاملون فى مجال القانون وشئون الهجرة. ومن الدراسات الأنثروبولوجية الحديثة التى اهتمت بهذا الموضوع دراسة ربيع كمال كردى، حول" الأبعاد الاجتماعية والثقافية لهجرة المصريين الريفيين إلى إيطاليا دراسة أنثروبولوجية فى قرية تطون بمحافظة الفيوم " تحت إشراف أ.د علياء شكرى. وقد اختيرت قرية تطون لأنها من القرى التى ينتشر بها نمط الهجرة غير الشرعية بشكل واضح، وهو ما دفع الباحث لاتخاذها ميدانا للدراسة. وقد سعت الدراسة للكشف عن خصائص المهاجرين، ودوافع الهجرة، وكيفية تدبير تكاليف الهجرة وبخاصة أن معظم المهاجرين منها ينتمون إلى الطبقة الدنيا، هذا فضلا عن تتبع الدراسة للتغيرات التى طرأت عليهم وعلى أسرهم بعد الهجرة[٤٠].

وما تزال الحاجة ماسة إلى دراسة خصائص هذه العمالة الجديدة، والكشف عن سبل تكيفهم مع الثقافة الجديدة التى انتقلوا إليها، حيث التعامل مع ثقافات أجنبية تخالف جذرياً الثقافة المصرية عامة والريفية على وجه الخصوص، وكذلك دراسة الآثار التى تتركها الثقافة الأجنبية على طرق تعامل المهاجرين

داخل القرية، وداخل أسرهم التى يعيشون فيها. هذا إلى جانب حاجتنا للتعرف على طبيعة المشكلات التى تواجههم، وصور التعاون والصراع بينهم .

٣- وسائل الاتصال الحديثة وواقع المجتمع الريفى :

مع انتشار وسائل الاتصال بصورة هائلة فى الريف، وخاصة وسائل الاتصال الفضائية - حيث التوسع فى استخدام الأطباق الهوائية التى انتشرت بين مختلف الطبقات والتى ساعد على انتشارها فكرة الوصلات ذات الاشتراك الشهرى الزهيد- زاد الانفتاح على العالم الخارجى من خلال القنوات الفضائية المفتوحة. تلك القنوات التى تبث إرسالها طوال أربع وعشرين ساعة ،وهى تطل علينا بكم هائل من المسلسلات والأفلام والبرامج والكيلبات الغنائية. وبعد أن كان الفلاحون لايجذبهم فى التلفزيون إلا المسلسل اليومى أو فيلم السهرة الذى يعرض مرة أو مرتين أسبوعياً، أو متابعة بعض البرامج الأسبوعية وخاصة الدينية، أصبحت الفضائيات تعرض تلك المواد الإعلامية بصورة يومية ومكثفة. فما تأثير هذا الغزو الفضائى وما يبثه من قيم وسلوكيات لم يألفها المجتمع الريفى من قبل على القرية المصرية بعامة؟ وعلى الرجل الريفى على وجه الخصوص؟، ما هى رؤية الرجل الريفى تجاه ما يعرض عليه بصفة يومية من أفلام وكليبات، وما تأثير ذلك على قيمه، وعلى مفهومه عن العمل وقيمة العمل؟ هذه الأسئلة وغيرها تحتاج إلى مزيد من الدراسات من قبل المهتمين بعلم الاجتماع الريفى.

٤- الشباب الريفى من ذوى التعليم المتوسط

أضحى التعليم فى الريف حقيقة واقعة، يحرص عليها الريفيون كما يحرص عليه الحضريون. ويعد التعليم المتوسط هو التعليم الأكثر انتشاراً فى المجتمع الريفى نتيجة لأسباب متعددة يعرفها الجميع فى مقدمتها قصر الفترة التى يقضيها الطالب فى هذه المرحلة ليحصل على شهادته، و انخفاض

المجموع نتيجة تدهور الخدمة التعليمية، وانخفاض تكلفة هذا النوع من التعليم مقارنة بالتعليم الثانوى. وقد تبع انتشار التعليم المتوسط بين فئات المجتمع وعلى الأخص فى الطبقة الدنيا انسحاب العمالة الزراعية من الأرض، مما شكل خطورة اقتصادية على سحب قوة العمل من الزراعة، هذا فضلا عن أن هذا النمط من التعليم يقوم بتوريد حوالى نصف مليون عاطل (متطلع) سنويا - بمعنى وجود جماعة من المتعلمين الذين يتأففون من العمل الزراعى بعد أن أصبحوا من أصحاب الشهادات- لديهم تطلعات (وليست طموحات) فى الحصول على وظيفة لائقة ويفضل أن تكون خارج القرية. و من هنا كانت الحاجة لبحث الهوية الثقافية لهؤلاء الشباب، وتتبع حياتهم العملية، ومعرفة موقفهم من طبيعة الأعمال الزراعية، و مفاهيمهم عن العمل وقيم العمل وتطلعاتهم المستقبلية.

٥- وسائل النقل والمواصلات :

شهدت القرية المصرية فى الآونة الأخيرة تطوراً هائلاً فى وسائل المواصلات والنقل.وقد تطورت هذه الوسائل بدءاً من عربات نصف النقل التى كانت تستخدم فى نقل البضائع والأفراد ،ثم عربات الميكروباص المفتوحة من الخلف المستخدمة أيضاً فى نقل الأفراد والبضائع الخفيفة، حتى ظهور الميكروباص الذى نشاهده جميعاً وبكثرة فى المدن والقرى، وانتهاء بظاهرة التوك توك التى بدأت بالقرى حتى وصلت إلى القاهرة. و تعرف القرية الآن أيضاً نوعاً جديداً من وسائل المواصلات، كان موجوداً بالريف قديماً ولكن على نطاق ضيق ،ثم انتشر فى الفترة الحالية بصورة لافتة للنظر ألا وهى السيارات الملاكى التى أصبح ملاكها يقومون بتأجيرها ويقومون هم أنفسهم بقيادتها، ولا يستخدم هذه الوسيلة فى الغالب سوى أسر الطبقة العليا الذين تضطرهم الظروف إلى الانتقال خارج القرية لزيارة طبيب، أو زيارة مريض، أولتقديم واجب عزاء، أومشاركة فى مناسبة زواج...إلخ، فقد هجرت أسر

الطبقة العليا وبعض الأسر من الوسطى دوار العائلة الذى كانت تقام فيه المآتم والأفراح وذهبوا إلى قاعات الأفراح فى المدن والمناطق المحيطة بهم، وغالباً ما تفضل هذه الأسر تلك الوسيلة عن استخدام سياراتهم الخاصة ،نظراً لجهلهم بهذه المناطق والتى يرون أن السائقين هم أكثر دراية وخبرة فى ذلك. ويطلق أهل القرية على سائقى هذه السيارات سائقى العائلات.

وقد عمل تنوع وسائل المواصلات وانتشارها بالقرى إلى ربط أهل القرى بعضهم ببعض، إلى جانب ربطهم بالمدن المجاورة. ويرجع انتشار هذه الوسائل وازدهارها فى الريف إلى جهود الأفراد أصحاب تلك المركبات أنفسهم، وليس بفعل تدخل الدولة التى انحسر دورها انحساراً كبيراً فى هذا الشأن وألقى الأمر برمته على عاتق الأفراد.

وبناءً على التوسع فى استخدام وسائل المواصلات وتنوعها بالقرية ،وعمل كثير من أبناء القرية فى هذا المجال، فنحن فى حاجة للتعرف على من هم أصاحب هذه السيارات، ومن هم قائدوها ؟ وما هى خصائص العاملين فى هذا القطاع ؟ وما هى المعوقات التى تواجههم ؟ وثمة ضرورة أيضاً للاهتمام بقطاع نقل البضائع فى الريف، هذا القطاع الذى ازدهر وخاصة بعد مد الطرق وتمهيدها وانتشار البضائع والسلع وتنوعها.

٦- المسكن والعمارة

تعرض المسكن الريفى منذ فترة ليست بالقصيرة إلى مجموعة من التغيرات التى أدخلت عليه والتى تمثلت – كما أشار محمود الكردى فى دراسة له بعنوان "تأثير أنماط العمران على تشكيل بعض عناصر الثقافة الشعبية" - فى تغير طبيعة البناء من الطوب اللبن والطين والبوص، إلى الشكل الحديث الذى يستخدم مواد مثل الطوب الأحمر، والأسمنت، والحديد المسلح. كذلك حدث تغير فى طبيعة استخدام المكان، حيث اختفت الحظائر الموجودة داخل

المسكن التقليدى، واختفى الفرن التقليدى ليحل محله فرن الغاز، كما اختفى الشكل التقليدى لاستخدام غرف المسكن والذى قد تستخدم فيه غرفة واحدة من المسكن لأغراض عدة كالنوم واستقبال الضيوف والطعام، إلى الشكل الذى أصبحت بمقتضاه تخصيص كل غرفة بالمسكن لتحقيق غرض محدد، كما تغير التوسع فى السكن من الشكل الأفقى إلى الشكل الرأسى(٤١).

لقد كان من السهل على أى شخص مقيم بالقرية أن يتعرف على هوية سكان المنزل الريفى من حيث انتمائهم الطبقى، وطبيعة عملهم، بل ومعتقداتهم، وذلك من خلال ما كان يتميز به المسكن الريفى من خصائص. فعلى سبيل المثال : من كان ينظر إلى المسكن الريفى من الخارج (من حيث مساحته و مواد بنائه وتصميم مداخله ومخارجه) كان يستطيع أن يعرف إلى المستوى الاجتماعى الذى ينتمى إليه المقيمون فيه، وذلك بالنظر إلى مساحة المنزل ومواد بناءه، كما يستطيع أن يعرف أيضا إن كان سكان المنزل يعملون بالزراعة أم لا، وذلك من خلال أشكال أبواب المنزل وتصميمها. فالأسر التى تعمل بالزراعة وتملك ماشية بالضرورة، كانت تصمم للماشية أبوابا خاصة للدخول والخروج. أما من ينظر إلى المنزل الريفى من الداخل (تقسيماته وأثاثه ومفروشاته و أدواته سواء المنزلية أو الزراعية)، فإنه يستطيع أن يكشف كذلك عن نمط الأسرة، ونوعية المحاصيل التى يقومون بزراعتها ، والمنتجات المنزلية التى تنتج داخل الأسرة، إلى جانب معرفة القيم الثقافية والمعتقدات الشعبية المرتبطة بهم والمستمدة من ثقافة المجتمع الذى ينتمون إليه. أما اليوم فقد كادت هذه الصورة للمنزل الريفى أن تختفى لتحل محلها صورة منزل يماثل مساكن المناطق الحضرية من حيث تعدد طوابقة وتنوع تقسيمات كما سبقت الإشارة. وقد حملت هذه المساكن شبه الحضرية خصائص سكان الحضر من حيث ضعف العلاقات القرابية، وانتشار نمط الأسرة النووية واختفاء الأماكن المخصصة للإنتاج المنزلى، ونحن فى حاجة إلى التعرف

على تأثير هذه التغيرات على طبيعة العلاقات السائدة داخل الأسرة الريفية، والأنماط الجديدة للأسرة الريفية فى ضوء وجود وانتشار الأنماط الجديدة للمسكن الريفى.

٧- المهن المستحدثة

مع نمو قطاع الخدمات وانحسار قطاع الإنتاج، شهدت القرية تنوعاً هائلاً فى المهن، بعدت تماماً عن تلك التى كانت شائعة قديماً فى الريف والتى كان معظمها مرتبطا بالنشاط الزراعى. وقد انتشر هذا القطاع كأحد تداعيات العولمة التى عملت على تقويض الهوية الثقافية، و تدعيم النزعة الاستهلاكية التى تبعها الابتعاد عن الأنشطة الإنتاجية التى تتطلب وقتا وجهدا لايقابله عائد مادى مجزى، والاتجاه إلى الأنشطة الخدمية سريعة العائد ومضمونة التسويق. ومن هنا انتشرت المخابز التى تنتج الخبز وتوزعه بدلا من انتاجه داخل المنزل كما كان متبعا من قبل. بل أصبح هناك أفرانا متخصصة فى صناعة الحلوى فقط. كما انتشرت المطاعم التى تقدم الوجبات الجاهزة كمطاعم الفول والطعمية والدجاج المشوى. إلى جانب انتشار مقاهى الإنترنت وألعاب الكمبيوتر، و محلات بيع وإصلاح التليفون المحمول، والسنترالات وغيرها من مهن مستحدثة انتشرت فى المجتمع الريفى نحن فى حاجة إلى دراستها ومعرفة نظرة المجتمع إلى هذه المهن، ومن هم العاملين فيها وما هى خصائصهم النوعية والعمرية والتعليمية، وكيفية تعرفهم على هذه المهن وبداية عملهم بها، ومدى جدوى هذه المشروعات اقتصادياً واجتماعياً بالنسبة لهم، وبالنسبة للقرى التى ينتمون إليها.

٨- الإحياء الدينى

يشير محمد الجوهرى فى إحدى دراساته إلى أن الدين هو مستودع القيم والمثل العليا ورافد أساسى من روافدها، خاصة فى المجتمعات التقليدية

كمجتمعنا. ولكن الواقع الاقتصادى السياسى الذى نعيشه وما صار عليه من تناقضات وما أصبح يمارسه على جماهير الناس من ضغوط، جعل الناس تشعر بعجز حقيقى عن تعديل الأوضاع الخاطئة والمتردية التى تراها وتنكرها، فأخذت تهرب من الحياة بالدين لتقذف به فوق الحياة المعاصرة أو قل فوق الحياة الواقعية(٤٢).

ويشير أحمد زايد فى دراسة له حول الإسلام وتناقضات الحداثة، عن أن ثمة نمطاً للتدين لدى كل الفئات الاجتماعية، كما أن هناك أنماطاً وأشكالاً للتدين تظهر فى الحياة اليومية يجب أن نميز بينها، ونحاول اكتشاف أيها أكبر شيوعاً لدى الفئات الاجتماعية المختلفة. وقد حدد أحمد زايد فى دراسته أربعة أنماط للتدين وهى: "النمط الأصلى" للتدين وهو الذى لا تظهر فيه أى مبالغات فى الممارسات الدينية أو الرموز الدينية. "النمط الطقوسى" للتدين والذى يتحول فيه الدين إلى مصدر أساسى للأخلاق، ومن ثم فإن التدين لا ينعكس فقط فى الحرص الشديد على أداء الفرائض الدينية ولكن فى السعى الدائم نحو التعليم الدينى الذاتى، ومن الرموز الدينية المصاحبة لهذا النمط ارتداء الحجاب بالنسبة للإناث وتبصير الآخرين بأهميته، قراءة الكتب الدينية، قراءة القرآن بانتظام، الحرص على الصلاة فى المسجد، الحرص على أداء فريضة الحج أو العمرة. أما النمط الثالث للتدين فهو "النمط الشكلانى" الذى يظهر فيه عدم اتساق بين المعتقدات الدينية والنظام الأخلاقى للفرد، حيث تخالف تصرفات الفرد الأخلاقية القواعد الدينية التى يدعى اتخاذها والسير عليها. هذا فضلاً عن" النمط النشط سياسياً" الذى يصطبغ فيه التدين بالصبغة السياسية التى تتمرد على الواقع وترفضه(٤٣).

ويمكن القول إن كل الأشكال التى أوردها أحمد زايد لأنماط التدين موجودة بالفعل فى المجتمع المصرى ريفه وحضره، وإن كان النمط الطقوسى والشكلى أصبحا أكثر انتشاراً، فثمة انتشار لظاهرة الحجاب بين الإناث فى المجتمع

الريفى،على الرغم من أن الزى فى المجتمع الريفى معروف عنه منذ القدم إنه زى يقارب ويماثل الزى الدينى الذى ينادى به اليوم. فالمرأة الريفية منذ القدم ترتدى الجلباب الطويل الفضفاض، وتغطى شعرها بغطاء للرأس وهى ترتدى هذا الزى داخل المنزل وخارجه، ويزيد عليه عند الخروج ارتداء الجلباب ذى اللون الأسود. وعلى الرغم من تلك المواصفات التى كان يتميز بها زى المرأة الريفية، إلا أن التدين فى الريف بالنسبة للمرأة قد أخذ رموزاً أخرى حيث ارتداء الخمار، بل وتطور ذلك إلى ارتداء النقاب، و انتشرت تلك الرموز مع زيادة المد'الدينى فى المجتمع الريفى. وقد صاحب ظاهرة المد الدينى فى الريف بالنسبة للنساء أيضاً ظاهرة خروج النساء إلى المساجد للصلاة وحرصهن على سماع الدروس الدينية بعد أن كان ذلك قاصراً على الرجال فقط، هذا فضلاً عن حرصهن على أداء فريضة الحج والعمرة والتى كان لا يقدر عليها سوى ميسورى الحال من الرجال فما بالنا من النساء. لقد أصبحت كثير من النساء اليوم وخاصة كبار السن منهن يقمن ببيع ما قد يمتلكونه من قراريط قليلة للوفاء بالتزامات الحج أو العمرة، ومنهن من تقمن بتكرار هذا العمل أكثر من مرة. أما عن مظاهر المد الدينى على مستوى القرية ككل فنجد انتشار اللافتات التى تحض على الحجاب وتحذر من عذاب القبر وغيرها، مما نجده على جدارن المنازل وفى الشوارع و على جدران المساجد وغيرها من الأماكن. ولعل دراسة الدين وأنماط التدين فى الريف من الموضوعات التى تتطلب دراسات متعمقة لفهم هذه الأنماط والتعرف على خصائص المنتمين إلى كل نمط.

٩- الترويح ووقت الفراغ :

لما كان وقت الفراغ مرتبطا بالترويح، ولما كان الترويح ظاهرة وحاجة فرديه، كما هو ظاهرة اجتماعية. فليس هناك إنسان لا يروح عن نفسه بشكل من الأشكال، وليس هناك مجتمع لا يتوفر في تنظيمه الثقافي أساليب وأنماط

للترويح تسود بين أفراده[٤٤]. وسبل الترويح متعددة ومتنوعه في مجتمع المدينة بالمقارنه بمجتمع القرية. حيث انتشار الأندية الرياضية والاجتماعية، والمقاهي، ودور السينما والمسرح، والمكتبات العامة، والساحات الشعبية. في حين أن هذه السبل الترويحية تكاد تنعدم في المجتمع الريفي، فكيف يقضى سكان الريف أوقات فراغهم فى ظل انعدام سبل الترويح السابق الإشارة إليها.

كانت الوظيفة الترفيهية من الوظائف الأساسية التى تقوم بها الأسرة القروية بالنسبة لأبنائها و كان نمط الأسرة الممتدة يدعم هذه الوظيفة بشكل كبير. وقد اختفت تلك الوظيفة الآن لأسباب كثيرة منها تراجع نمط الأسرة الممتدة وظهور الأسرة النووية ،و كذلك خروج المرأة الريفية للعمل، و انشغال الأب بأكثر من عمل لمواجهة متطلبات المعيشة مما قلل من فرص التقاء أفراد الأسرة مع بعضهم البعض، إلى جانب التوسع فى استخدام وسائل الاتصال المختلفة والتى يشملها التطور يوما بعد يوم، ولن نغفل الدور الكبير الذى لعبه الرفاق والأصدقاء فى هذا الشأن.

وعلى الرغم من انعدام وسائل الترفيه – اللهم ما إلا وجود مراكز الشباب- فقد أنطلق شباب القرية لقضاء أوقات فراغهم فى المدن القريبة من قراهم، حيث انتشار محال الوجبات السريعة، وصالات الرياضة، والسيبر كافيه، ومما يسر عليهم هذا الأمر توفر وسائل المواصلات على مدار اليوم.

وإلى جانب خروج الشباب إلى المدن القريبة والبعيدة فى بعض الأحيان، عرفت الأسر الريفية رحلات اليوم الواحد حيث تجتمع أكثر من أسرة، ويستأجرون سيارة ينطلقون بها إلى المدن الساحلية مع أزواجهم وأبنائهم لقضاء يوم خارج القرية، وقد بات هذا النشاط من الأنشطة الترويحية الموسمية التى يحرص عليها عدد لا بأس به من الأسر الريفية. ما هو مفهوم وقت الفراغ ؟ و ما هى أشكاله، و استخداماته، ومن هى الفئات الاجتماعية التى تأخذ به، وسبل تمضيته فى كل فئة ؟ تلك التساؤلات نطرحها للدراسة.

١٠- أنماط العمالة الجديدة:

تبع تنوع الأنشطة الاقتصادية وتطور الأنشطة المحيطة بالزراعة ودخول أنشطة جديدة لم تكن موجودة من قبل، ظهور فئات وأنماط عمالة جديدة داخل القرية. فقد أدى تنوع النشاط الاقتصادى بالقرية – على الرغم من أن النشاط الزراعى ما زال هو النشاط الرئيسى لمعظم السكان- إلى ظهور فئات متنوعة من العمالة، تقوم بأنماط مختلفة من الأنشطة. فقد أصبح من الشائع أن نجد موظفاً يعمل كهربائيا، كمهنة ثانوية، ومدرس يعمل نقاشا، وموظف يستأجر أرضا لزراعتها، وآخر يمتلك محلا لبيع أكسسوار السيارت إلى جانب وظيفته وغيرها، وهذه جميعها مهن قد تبدو لنا مهناً ثانوية ولكنها فى الحقيقة تقوم مقام المهنة الأساسية لأنها هى التى تدر على صاحبها عائدا أكبر، كما أنها تستغرق معظم وقته وجهده مما يخلق لدينا صعوبة فى تصنيف هذه الأنماط الجديدة من العمالة.

ارتبط كذلك بالتطور الذى أصاب الأنشطة الزراعية من توسع فى استخدام الآلة ،والاتجاه لزراعة المحاصيل التجارية، وظهور أنشطة جديدة محيطة بالزراعة - كوجود مشروعات تربية الماشية، ومشروعات مناحل العسل وغيرها - انتشار العمالة المؤجرة، تلك العمالة التى شملت النساء والأطفال الذين تم تهميشهم من العملية الزراعية فى ظل توسع النمط الرأسمالى فى الزراعة. وقد أخذت تلك العمالة المؤجرة شكل العمالة اليومية، تلك التى تستلزم ساعات عمل أقل مقابل الحصول على أجر أعلى. وقد ظهرت أنماط متعددة من تلك العمالة على مستويين كل من الإناث والذكور. فعلى مستوى الإناث ظهرت العمالة المؤجرة باليومية فى الأعمال الزراعية، وكذلك العمالة المنزلية (خدم المنازل) سواء داخل القرية، أو خارجها(فى القرى والمدن القريبة). أما على مستوى الإناث المتعلمات فقد بدأن فى العمل فى مجال الأعمال الخدمية بالقرية، كبائعات فى محلات البقالة (السوبر ماركت) ،

وعاملات فى السنترالات، وفى استديوهات التصوير والكوافير وغيرها. أما الذكور فإلى جانب اشتغالهم بالأعمال الزراعية، اتجه العديد منهم إلى العمل باليومية فى أعمال البناء والمعمار التى انتشرت بالقرية واستقطبت الكثيرين منهم.

كما أدى تقلص الأنشطة التجارية التى كانت مرتبطة بالزراعة إلى ظهور فئات أخرى من العاملين فى مجال تجارة المواد الغذائية والأدوات المنزلية والمشروبات الغازية وغيرها من سلع حديثة ، دعمت من وجودها انتشار ثقافة الاستهلاك بين الريفيين. هذا إلى جانب ظهور فئة العاملين فى صناعة الطوب والأخشاب والموبيليا التى ازدهرت فى ظل ازدهار حركة المعمار والبناء بالقرية.

ولا يفوتنا ونحن بصدد الحديث عن أنماط العمالة الجديدة فى الريف والتى خلفتها التحولات العالمية والمحلية التى غيرت من المجتمع ككل، أن نتعرف على أنماط أخرى من العمالة ظهرت نتيجة ما أصاب البناء الاجتماعى الاقتصادى من خلل، ومن هذه الأنماط الممولين ،والسماسرة، ومقرضى الأموال، وأخيرا موظفى الأموال الجدد (الريان سابقا)، تلك الفئات الطفيلية التى استشرت فى المجتمع ككل حضره وريفه.

هذه الأنماط الجديدة من العمالة الريفية تحتاج منا البحث فيها، والتعرف على طبيعة الأسر التى ينتمون إليها ،ونوعية الخدمات التى يقدمونها،وأشكال الاستغلال التى يتعرضون لها، ووعيهم الطبقى لأنفسهم، و مكانة هذه المهن بين المهن الأخرى بالقرية ونظرة المجتمع لها.

١١- لغة الحياة اليومية :

إذا كنا بصدد تقديم رؤية جديدة للمجتمع الريفى ومحاولة قراءتة وفهمه من جديد فى ظل ما يمر به اليوم من تغيرات، فمن الضرورى أن نتعرف على لغة

الحياة اليومية لهذا المجتمع.يقول محمد الجوهرى فى مقدمته لمعجم لغة الحياة اليومية " إذا كانت دراسة التراث الشعبى لأى جماعة هى المدخل الأصدق والأدق لفهم الطابع القومى أو شخصية تلك الجماعة، فتلك المهمة تتكفل بأدائها على خير وجه معرفة لغة الحياة اليومية الشائعة بين أفرادها، وما تمر به تلك اللغة من عمليات تغير وتفاعل وتطور"[٤٥].

فثمة تغير حدث فى الشخصية القروية، وثمة تهديد للهوية الثقافية، جاء نتيجة ما شاع من استخدام كثير من مفردات اللغة المحرفة والألفاظ غير المصرية بين فئات الناس، كاستخدام الألفاظ الأجنبية، واستخدام صياغات مختصرة لعبارات أطول. وقد عدد محمد الجوهرى فى مقدمته السابق الإشارة إليها العوامل التى دفعت الناس إلى استخدام هذه الألفاظ وتداولها وانتشارها ومنها على سبيل المثال، انتشار المدارس الأجنبية وانتقال الألفاظ الأجنبية من التلاميذ والخريجين من هذه المدارس إلى زملائهم وأقاربهم، ويتعجب الجوهرى من وجود شباب من قلب الريف، بل ممن لم يحصلوا سوى التعليم المتوسط، من حرصهم الشديد على تضمين كلامهم كلمات وتعابير أجنبية. وإلى جانب المدارس الأجنبية كأحد العوامل التى دفعت الناس لاستخدام الألفاظ الغريبة عن الثقافة المصرية عموما والثقافة الريفية على وجه الخصوص دخول الثقافة والتكنولوجيا الحديثة وفى مقدمتها الكمبيوتر والتليفون المحمول، بالإضافة إلى وسائل الإعلام وفى مقدمتها التلفزيون والقنوات الفضائية، وما ارتبط بكل ذلك من مفردات جديدة انتشرت بين فئات المجتمع الريفى، وغيرت من لغة الحياة اليومية له. ومن هنا فعلينا دراسة هذه اللغة وفهمها، والوقوف على عمليات تشويهها وتحولها ودراسة الفئات الأكثر تبنيا لها والأسباب المؤثرة فى ذلك.

وبالإضافة إلى الموضوعات السابقة هناك موضوعات أخرى شائكة تقع ضمن المحظورات (Taboo) التى لايجرؤ كثير من الباحثين الاقتراب منها

وخاصة فى المجتمع الريفى، كموضوع العلاقات الجنسية غير المشروعة (شبكات الآداب)، الزنا بالمحارم، الاغتصاب، الجرائم العائلية، وعلى الرغم من أن الدراسات الحقلية للأنثروبولوجيين الأوائل لم تخل من مناقشة مثل هذه الموضوعات، مثال دراسة مالينوفسكى عن" دار العزاب" فى جزر التروبرياند ،إلا أن انتشارها فى الريف عن ذى قبل يجعل من الضرورى دراستها وتسليط الضوء عليها. والمعروف قلة الدراسات التى تتناول هذه الموضوعات نظراً لأن صعوبة الدراسة لا تعود فقط إلى قصور الإحصاءات الرسمية، أو نقص البيانات والوثائق الرسمية التى تكشف عن حجم هذه الظواهر ومدى انتشارها، بل إلى تحرج الناس من مناقشة هذه القضايا التى يعد الخوض فيها عيباً فى نظر الناس سواء من الباحث الذى جرأ على "فتح" هذه الموضوعات، أو الشخص الذى "جاراه" وخاض معه فى الموضوع. فدراسة مثل هذه الموضوعات تحتاج إلى مجتمع أكثر شجاعة وشفافية.

الخـــاتمة :

ناقشت هذه الورقة إحدى القضايا التى شغلت المهتمين بعلم الاجتماع الريفى فى الفترة الأخيرة وحاولت الإجابة عن سؤال محدد : هل يمتد أثر ظروف المجتمع المعاصر التى دمجت المجتمع الريفى فى النظام الدولى أو العالمى وما تبع ذلك من انهيار الحدود بين ما هو ريفى وما هو حضرى إلى تبنى وجهة النظر القائلة بعدم وجود ضرورة لعلم الاجتماع الريفى ؟

وقد قدمت الورقة فى البداية تعريفاً بعلم الاجتماع الريفى ونشأته، ومجالات دراسته، فضلا عن سماته والأطر النظرية والمنهجية المتبعة فى دراسته، وخلصت إلى أن العلماء الذين اهتموا بالمجتمع الريفى صوروا هذا المجتمع على أنه يعيش حالة من التناغم والتجانس والرومانسية، مما شكل لهم أزمة بعد ذلك عندما بدأ التغير يزحف على المجتمع الريفى ويمحى الكثير من هذه الصورة.

وقد خلصت الورقة إلى أن المهتمين بعلم الاجتماع الريفى قد وقفوا على هذه الحقيقة مؤخرا، وعرفوا أنه لا خلاص لهم، ولا طريق للحفاظ على وجود علم الاجتماع الريفى إلا بتطوير أدوات وموضوعات العلم لكى تتواكب مع التغيرات المعاصرة ولكى تصبح قادرة على أن تستوعب التحولات الهائلة فى المجتمع الريفى المعاصر. ومن الموضوعات الجديدة التى طرحت والتى تمثل أجندة مقترحة لدراسات علم الاجتماع الريفى فى المستقبل، موضوعات البيئة والنوع، التحول الرأسمالى فى الزراعة، المهن المستحدثة فى الريف، أنماط الهجرة المعاصرة، أنماط العمالة الريفية الجديدة، لغة الحياة اليومية.. وغيرها من موضوعات عديدة أخرى

الهوامش والمراجع

(١) محمود عودة ،الوضع الراهن لدراسات علم الاجتماع الريفى فى مصر ،فى: دراسات فى علم الاجتماع الريفى، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٢ ،ص ١٠.

(2) Http://en.wikipedia.org/wiki/Rural_Sociology

(3) Lowry Nelson," Rural Sociology", American Book Company, New York,1969.P.4.

(4) Httn.//www.sociologyguide.com

(5) James H.Copp," Introduction to Sociology", www. Soc.lastate.edue.

(٦) تقريرمركز المعلومات وأتخاذ القرار بمجلس الوزراء، القاهرة، مايو،٢٠٠٧.

(7) Lowry Nelson, Op.Cit,P.10.

(٨) عاطف غيث، قاموس علم الاجتماع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤،ص٣٥.

(٩) شارلوت سيمور-سميث، موسوعة علم الإنسان، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، ترجمة مجموعة من أساتذة علم الاجتماع، مراجعة محمد الجوهرى ،٥٤٠ص١٩٩٨.

(١٠) فاروق العادلى ،المجتمع القروى، دراسة فى فكر ردفيلد من خلال منظور أنثروبولوجى مقارن ،فى :بحوث فى الأنثروبولوجيا العربية مهداة إلى أ.د.أحمد أبو زيد ،تحرير ناهد

صالح، مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية، الاداب، جامعة القاهرة، ٢٠٠٢، ص٤٨٥

(11) Lowry Nelson, Op.Cit,P.11.

(١٢) محمود عودة، مرجع سابق.

(١٣) فاروق العادلى ،، مرجع سابق.ص٤٩٢.

(١٤) عاطف غيث، المجتمعات المحلية، المجتمع القروى، دار، المعرفة الجامعية،الإسكندرية ٣٢١، ١٩٨٢.

(١٥) أحمد زايد، علم الاجتماع الريفى، بل برنت للطباعة والتصوير، ٢٠٠٧، ص٧٥.

(16) Lowry Nelson,1969 Op.Cit,P.14.

(١٧) عبد الباسط عبد المعطى، القرية المصرية، دراسات فى علم الاجتماع الريفى، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٩، ص١١.

(18) http.//www.sociologyguide.com

(١٩) عبد الباسط عبد المعطى، مرجع، سابق، ص ١١.

(٢٠) أحمد زايد، مرجع سابق، ص ٦٠.

(21) http.//www.sociologyguide.com

(٢٢) أحمد زايد، مرجع سابق، ص ٦٠.

(23) http.//www.sociologyguide.com

(٢٤) أحمد زايد، مرجع سابق، ص ص٦٠:٧٢.

(٢٥) جوردن مارشال، موسوعة علم الإنسان، مج٢، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ترجمة مجموعة من أساتذة علم الاجتماع، إشراف محمد الجوهرى ، ٢٠٠٠، ص ٩٨٦.

(26) Lowry Nelson, Op.Cit,PP.4-5.

(٢٧) سعاد عثمان، رؤية جديدة لتطوير المنهج الأنثروبولوجى، فى: الصحة والمرض وجهة نظر علم الاجتماع و الأنثروبولوجيا، إشراف محمد الجوهرى، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٩، ص ٢٧.

(٢٨) علياء شكرى، قضايا المرأة المصرية بين التراث والواقع، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣، ص ٣٢.

(٢٩) علياء شكرى وآخرون، المرأة فى الريف والحضر: دراسة لحياتها فى العمل والأسرة، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٨، ص٨٥.

(٣٠) جوردن مارشال، مرجع سابق، ص٩٨٦.

(٣١) عاطف غيث، ١٩٨٢، مرجع سابق، ص٣٢٢.

(32) Kenneth P. Wikinson," The Community in Rural America ", Greenwood Press, 1991,P.4.

(33) Ibid,P.3.

(٣٤) جوردن مارشال، مرجع سابق، ص٩٨٧.

(35) Tom Brass," The Journal Of Peasant Studies: The Third Decade", in; The Journal Of Peasant Studies,vol. 32, N.1, January, 2005.P.157;158

(٣٦) أحمد زايد، مرجع سابق، ص ١٥١.

(٣٧) أحمد زايد، المرجع السابق ،١٧٠.

(٣٨) محمد الجوهرى، دراسات واقعية فى المجتمع المصرى، القاهرة ،٢٠٠٥،ص ٩٦.

(٣٩) أحمد زايد، مرجع سابق، ص ١٤٤.

(٤٠) ربيع كردى، الأبعاد الاجتماعية والثقافية لهجرة المصريين الريفيين إلى إيطاليا دراسة انثروبولوجية فى قرية تطون بمحافظة الفيوم "،رسالة دكتوراة ،غير منشورة ،كلية البنات جامعة عين شمس، إشراف أ.د علياء شكرى ،٢٠٠٥

(٤١) محمود الكردى، التراث والتغير الاجتماعى، الكتاب السادس، تأثير أنماط العمران على تشكيل عناصر الحياة الثقافية :دراسة ميدانية لسياقات اجتماعية متباينة بمصر، إشراف وتحرير محمود الكردى، ٢٠٠٢.

(٤٢) محمد الجوهرى ،٢٠٠٥، مرجع سابق، ص٩١.

(٤٣) أحمد زايد ،الإسلام وتناقضات الحداثة ،فى :التراث والتغير الاجتماعى، الكتاب الأول، تأليف مجموعة من أساتذة الجامعات، ط١، مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية ،كلية الاداب، جامعة القاهرة، ٢٠٠٢.

(٤٤) على فؤاد أحمد، علم الاجتماع الريفى، مكتبة القاهرة الحديثة، الطبعة الثالثة، ص ٧٢

(٤٥) معجم لغة الحياة اليومية، إشراف محمد الجوهرى، مركز توثيق التراث الحضارى والطبيعى، المكتبة الأكاديمية، ٢٠٠٧.ص ٢٠.

البعد الفلسفي لمفهوم البيئة في فلسفة "مارتن هيدجر"

د. آمال الشامي (*)

مقدمة :

العالم، بما فيه من موجودات، يمثل ، في نظر "مارتن هيدجر"، الفيلسوف الوجودي المعاصر، البيئة الخاصة التي يولد ويعيش فيها الإنسان ويتشكل بواسطتها وجوده، ولهذا ينادي "هيدجر"، وهو يساير هنا علماء الطبيعة، بضرورة تناول الإنسان في إطار بيئته التي هي العالم ، وذلك لفهمه على النحو الأكمل، وهو يرى أن أي محاولة للفصل بين الوجود الإنساني والبيئة أو العالم هي محاولة فاشلة لأن الإنسان والبيئة مرتبطان برباط لا يمكن أن ينفصم، ومن هنا كان كل اهتمام بالبيئة هو اهتمام بالإنسان، والعكس هو الصحيح أيضاً بمعنى أن الاهتمام بالإنسان ما هو إلا اهتمام بالبيئة ، وفي المقابل يكون كل تدمير أو عدوان على البيئة يمثل تهديداً للإنسان، ولهذا تحتم على الإنسان، لكي يحمي وجوده، أن ينقذ بيئته أو يعتني بها، أما كيف يتم ذلك؟ فهذا ما سوف يوضحه هذا البحث.

أما الأسباب التي دفعت الباحثة إلى تناول هذا الموضوع فهي تزايد الاهتمام بالبيئة في الآونة الأخيرة.فقد تصدرت المشاكل البيئية شتى الدراسات وكافة التخصصات، نتيجة للخطر الذي يهدد كوكب الأرض، وهذا

(*) مدرس قسم الفلسفة – قسم الدراسات الفلسفية – كلية البنات – جامعة عين شمس

يدل على ازدياد الوعي الإنساني تجاه البيئة التي تمثل بعداً أساسياً في حياة الإنسان لا غنى عنه على الإطلاق.والحقيقة أن حياة الإنسان نفسها تستحيل بدون البيئة التي تمثل بالنسبة لها المجال الذي تمارس فيه كافة أنشطتها، علاوة على أن البيئة تعد عنصراً رئيسياً في هذا النشاط أيضاً.

و قد أشار الفيلسوف " أورتيجا إي جاسيت"[1] Jose Ortega Y-Gasset- (١٨٨٣ – ١٩٥٥م) ،إلى أن الحياة ما هي إلا حوار متواصل مع البيئة،وكان يقصد بذلك أن على الإنسان، إذا أراد أن يعيش حياة جيدة وناجحة، فلابد أن يضع في اعتباره أن البيئة تسهم بقدر كبير في طريقة الحياة التي يعيشها، ومن ثم وجب عليه أن يوليها نفس الاهتمام الذي يوليه لحياته.[2]

وهذا هو نفسه ما يؤكده "مارتن هيدجر Heidegger M "[3] (١٨٨٩ - ١٩٧٦م) حين يذكر أن الوجود الإنساني يتجلى في الاهتمام ببيئته، في

---

[1] فيلسوف وجودي معاصر ولد في أسبانيا ويعتبر أحد رواد النهضة الأسبانية الحديثة، وينصب اهتمامه الرئيسي على الحياة الإنسانية، ومن أهم كتاباته: "ثورة الجماهير" و" معنى الفلسفة" و" تأملات في كيشوت"...وغيرها. للمزيد انظر: آمال الشامي: الإتجاه الحيوي في فلسفة أورتيجا" ، رسالة دكتوراه غير منشورة ١٩٩٩م ،ص٢٣.

(2) Ortega Y Gasset: Some Lesson in Metaphysics, P. 72.

[3] يعتبر" مارتن هيدجر" واحدا من أهم أقطاب الفلسفة الوجودية الذين ساروا على درب كيركجور إلا أنه خالفه في مسألة الانصياع للمسيحية. فهيدجر متحرر من كل نزعة دينية، وهو معروف في الأوساط الفكرية بذلك،إلا أن فكره يتسم بالنظام والعمق والصرامة والدقة. وقد دأب "هيدجر" على خوض المشكلات الصعبة والمناطق المجهولة في الوجود، كما آثر نحت المصطلحات الجديدة، واستخدام التعبيرات غير المألوفة، وهذا جعله يبدو غامضاً وصعب الفهم أمام قراءه، كما عرضه للنقد والاتهامات من قبل الباحثين.وقد ولد "هيدجر" .Heidegger M (١٨٨٩ – ١٩٧٦) بألمانيا من أسرة مسيحية. وتشبع في صباه بتعاليم القديس "توما الإكويني" .Aquinas, T (١٢٢٤ – ١٢٧٤)، ثم درس الفلسفة بعد ذلك على يد زعماء الكانطية الجديدة "فندلباند" Windelband (١٨٤٨ – ١٩١٥) و"ريكرت" Rickert (١٨٦٣ – ١٩٣٦)، حيث تعلم منهما ضرورة التمييز بين علوم الطبيعة القائمة على التفسير، وعلوم الروح القائمة على الفهم، كما أخذ عنهما أيضاً أهمية دراسة تاريخ الفلسفة الأوربية منذ أن ظهرت أول =

تفسيرها وفهمها وإضفاء النظام عليها. وهذا الاهتمام الإنساني بالبيئة لا يعتبر ، في رأيه، مكتسباً للإنسان لأنه مفطور عليه ، فالإنسان يوجد ولديه ميل نحو البيئة، وهذا الميل يترجم، فيما يرى "هيدجر"، في الاهتمام بكل ما يوجد فيها. أما كيف يمارس الإنسان هذا الاهتمام؟ فهذا ما سوف يوضحه هذا البحث، وذلك من خلال المحاور الآتية:

١- معنى " البيئة" عند " هيدجر".

٢- الزمان والمكان بوصفهما الوسط المناسب لوجود الإنسان في العالم.

٣- دور الجسد في علاقة الإنسان بالعالم.

٤- النزعة البرجماتية في علاقة الإنسان بالأشياء.

٥- الأثر الإيجابي والسلبي للعلم والتكنولوجيا على الحياة الإنسانية.

= مرة عند الفلاسفة اليونانيين الأوائل إلى أن تطورت على يد الأوربيين المعاصرين له.وبعد ذلك التحق "هيدجر" بجامعة فريبورج ودرس فيها المنهج الفينومينولوجي على يد زعيمه ومؤسسه "إدموند هوسرل" .Husserl, E (١٨٥٩ – ١٩٣٨)، وفي عام ١٩١٦م حصل هيدجر على درجة الدكتوراه من نفس الجامعة، واستطاع بفضل قراءاته، أن يقيم جسراً من الحوار بين فلاسفة الماضي وفلاسفة الحاضر، وهذا جعل فكره يلقي رواجاً في الأوساط الفلسفية، كما أهله لشغل وظيفة أستاذ الفلسفة في جامعة ماربورج عام ١٩٢٣، ثم شغل نفس الوظيفة في جامعة فريبورج عام ١٩٢٩، خلفاً لأستاذه "هوسرل"، الذي كان يشغل هذا المنصب قبله.وخلال فترة الحكم النازي، وبالتحديد عام ١٩٣٣م، تقلد "هيدجر" منصب مدير جامعة فريبورج، ولكنه ما لبث أن استقال من منصبه بعد عام واحد من توليه له، وكان ذلك بسبب اتهامه بالعداء للنازية، بل وتم منعه من مزاولة نشاطه المهني كمدرس جامعي، ولكن ذلك لم يثنيه عن عزمه على مواصلة نشاطه الفلسفي، وليس أدل على ذلك من انتشار أفكاره خارج حدود ألمانيا. ومن أهم مؤلفات "هيدجر" نذكر: كتاب "الوجود والزمان" الذي نشر عام ١٩٢٧م، وهو أشهر مؤلفات "هيدجر" على الإطلاق، وهو يتضمن التحليلات الوجودية التي قدمها "هيدجر" للوجود الإنساني، انظر: د/ زكريا إبراهيم : دراسات في الفلسفة المعاصرة، ج١، ص٣٩٦- ص٤٠٠.

بداية ، يوضح "هيدجر" ما يعنيه بالبيئة بالنسبة للإنسان فيقول أن بيئة الإنسان هي العالم بكل ما يكتظ به من موجودات. ومن ثم فالبيئة عنده تُفهم بالمعنى الخاص وليس المعنى العام، أي المعنى الفيزيقي المستخدم في العلوم الطبيعية، وعلى غرار ما تفعل هذه العلوم ، حين تدرس الكائن الحي في إطار بيئته التي يعيش فيها لأن هذه الدراسة هي الدراسة المثلى في نظرها، يقوم "هيدجر" بتحليل الإنسان في إطار العالم، وذلك على اعتبار أن العالم يمثل، في رأيه ، البيئة الخاصة بالإنسان التي يولد، ويعيش، ويتشكل فيها وجوده.

ويتفق "هيدجر" مع كافة الفلاسفة الوجوديين على أن دراسة الإنسان بعيداً عن العالم هي دراسة قاصرة ولن تفضي إلى معرفة الإنسان على الإطلاق،وذلك لأن العالم يعتبر عنصراً أساسياً في تركيبة الإنسان الجوهرية وبدونه لن تقوم للإنسان قائمة. وهذا مايشير إليه "جان بول سارتر"[1] (١٩٠٥م) Sartre, J. بقوله: " بدون العالم لاوجود للشخص أو الذات البشرية، وبدون الشخص أو الذات البشرية لا وجود للعالم "[2] .

وعلاوة على ذلك، ينظر "أرتيجا" إلى الإنسان بوصفه هجرة دائمة إلى العالم، وهذا يعني في رأيه أن الإنسان لا يكون ذاته إلا من خلال العالم، كما أن العالم هو الآخر يعتبر عالماً إنسانياً بالدرجة الأولى، بمعنى أن كل نشاط بشري يحتاج إلى العالم لكي تتم ممارسته، كما أن العالم بدوره يكون مهيأً لاستقبال هذا النشاط، وهذا هو الذي جعل " أورتيجا" ينظر إلى الإنسان

---

[1] أديب وفيلسوف وجودي معاصر، ولد في فرنسا، وتعود أهميته إلى موهبته الأدبية التي مكنته من تبسيط المفاهيم الفلسفية الوجودية وتقديمها في أعمال مسرحية مثل مسرحية " لا مخرج"،ومسرحية "دروب الحرية"،اللتين يناقش من خلالهما مفاهيم "الوجود"و" الحرية" و"المسئولية"، و" العبث"،...وغيرها من المفاهيم الوجودية التي انتشرت على نطاق واسع في القرن الماضي، ولعل ذلك هو الذي ساهم في شهرته، كما ساهم أيضاً في انتشار الفلسفة الوجودية. ومن أهم مؤلفاته" الوجود والعدم"، الذي عرض فيه مذهبه الوجودي. للمزيد انظر: جان بول سارتر: سيرتي الذاتية،ترجمة د/ سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت،الطبعة الثانية١٩٨٣م.

[2] جان بول سارتر: الوجود والعدم، ترجمة د/ عبد الرحمن بدوي، ص١٠٤.

والعالم بوصفهما زوجان لا يفترقان أبداً تماماً مثل أزواج الآلهة عند اليونان.[1] وهكذا يؤكد "أورتيجا" أن الإنسان والعالم مندمجان معاً بطريقة تنفي أي محاولة للفصل بينهما. فالإنسان عنده لا يختار عالمه كما يختار مسرح ما بعد العشاء، ولكنه يجد نفسه منغمساً أو – كما يقول "هيدجر"- ساقطاً فيه بالفعل.

أما إذا انتقلنا إلى "مارتن هيدجر" فسنجده ينظر إلى الإنسان بوصفه خبرة وجود في العالم. فهيدجر ينظر إلى الإنسان بوصفه موجهاً، منذ البداية، نحو العالم الخارجي بمعنى أنه لا يظل قابعاً داخل ذاته أو مغلقاً عليها بل دائماً ما يتخارج عنها في العالم. فالإنسان، فيما يرى "هيدجر"، يوجد خارج ذاته وبالتحديد في العالم.هذا التخارج المستمر من قبل الإنسان إلى العالم يجعل من الوجود الإنساني وجوداً قصدياً.

والحقيقة أن فكرة " الوجود القصدي" تعود في الأساس إلى "هوسرل"[2] صاحب نظرية "القصدية" Intentionality ، تلك النظرية التي ترى أن الوعي الإنساني، وكذلك الفعل، يتجه دائما إلى شيء آخر خارجه أي يستهدف دائماً موضوع ما خارج الذات الواعية، تماما مثلما تستهدف الرغبة موضوعاً

(1) Jose Ortega Y Gasset: What's Philosophy? P.220

(٢) فيلسوف ألماني، وهو صاحب فلسفة الظاهريات التي أسس فيها منهجه المعروف بالمنهج الفينومينولوجي،أو "الفينومينولوجيا" Phenomenology، الذي ينحصر في الوصف الخالص للظواهر أي الوصف المتحرر من كافة التأكيدات المسبقة. فالمنهج الفينومينولوجي لا يفسر الظواهر استنادا إلي قوانين معينة، كما لا يستنبط من مقدمات أو معطيات بل ينظر إليها مباشرة كما تبدو للوعي لكي يصفها وصفا يستقل كل الاستقلال عن الذات العارفة ، وهذا المنهج أمل "هوسرل" أن يحقق به للفلسفة التقدم الذي حظي به العلم الحديث. للمزيد: انظر:

Husserl,E.: Phenomenology, in Encyclopedia Britannica, Vol.(14), Inc . William Benton, . Publishers, Chicago, Geneva, London, Manila, Paris, Roma, Seoul, Sydney, Tokyo, Toronto,1943-1973

ترغب فيه، ومثلما أن الحكم يكون دائماً حكماً على شيء أو حالة واقعية. وبهذه الطريقة جعل هوسرل العالم عنصراً لا غنى عنه للوعي والفعل معاً. فالذي يعي أو يفكر ويمارس أفعال يحتاج إلى العالم بوصفه موضوعاً لوعيه ولأفعاله. ولهذا كان الإنسان وجوداً- في - عالم. [1]

ومن هنا كانت فكرة تقوقع الإنسان داخل ذاته مستحيلة عند "هيدجر"،وذلك لأن كافة أفعال الإنسان وتصوراته تحتاج إلى العالم بما يعني أنها أفعال موجهة ومقصودة وليست أفعالاً عشوائية أو اعتباطية ،وهي تؤكد أن العالم مجال لا غنى عنه للفعل الإنساني . فالعالم هو الميدان الذي تُمارس فيه هذه الأفعال ، ولكن مع ملاحظة أن العالم ليس مجرد مكان أو مجال مكاني للإنسان فحسب، وذلك على نحو ما تمثل الغرفة للكرسي الموجود فيها والكوب للماء الموجود به، ولكن العالم يعتبر أكثر من مجرد مكان، فهو العنصر المكمل للوجود الإنساني الذي لن يصير وجوده على النحو الأكمل بدون العالم. [2]

وإذا ما تناولنا المعنى اللغوي لكلمة "العالم" في اللغة الإنجليزية فسنجدها تؤكد هذا المعنى. فكلمة "العالم" World مشتقة من مركب إنجليزي قديم هو wear - old ومعناه "عصر الإنسان". فكلمة "wear" تعني إنساناً، وكلمة "old" تعني عصر أو عهد". و قد تطورت الكلمة فيما بعد لتصبح كلمة واحدة هي " العالم" بوصفه بيئة الإنسان. [3]

ومن هذا المنطلق كان الإنسان وثيق الصلة بالعالم، و العالم وثيق الصلة بالإنسان. فكل منهما يميل إلى الآخر، وهذا يعني أن العالم يمثل، كما يقول

---

[1] مارتن هيدجر : ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلين وماهية الشعر، الترجمة العربية، ص٢٥ـص٢٦.

[2] - انظر: Ortega Y Gasset : Some Lesson in Metaphysics, P. 61.

[3] جون ماكوري: الوجودية، ترجمة د/ إمام عبد الفتاح إمام، ص١١٢.

"هيدجر"، تحديداً أنطولوجيا للإنسان أي أنه يمثل سمة من سماته الأنطولوجية التي تدخل في نسيج وجوده. فمن المستحيل أن نتخيل الإنسان بدون العالم، كما لا يمكننا أيضاً أن نتخيل العالم بدون الإنسان، وأكبر دليل على ذلك هو أن العالم يوجد مؤهلاً لاستقبال الإنسان، كما أن الإنسان يوجد ممتلكا لقدرات تؤهله للتعامل مع العالم.

والإنسان عند "هيدجر" يرتبط بالعالم من خلال وسيلتين هما: المكان، والزمان. فالمكان يشير إلى التواجد البشري في العالم، في حين يشير الزمان إلى سمة الحضور في التو واللحظة. ولهذا نجد "هيدجر" يستخدم مصطلحات من قبيل:" الموجود ـ هناك" Being – there، و" الآنية" Dasien، وذلك للدلالة على الموجود الإنساني .

فمن الناحية الأولى نجد أن مصطلح "الموجود ـ هناك"Being – there يشير إلى ضرورة أن يوجد الإنسان في مكان ما في العالم بحيث يشغل هذا المكان أي يحتله بوصفه مكانه هو، وبهذه الطريقة يمتلك الإنسان حيزاً من العالم.ولكن ذلك يفترض أن يكون الإنسان متعيناً، والعينية معناها التجسد أي أن يكون للإنسان جسدا يحتل به مكانه في العالم ويساعده على الاستقرار فيه . فالجسد يمثل سمة التعين في العالم، وليس في وسع الإنسان أن يوجد إلا من خلال صورته الجسدية، كما لا يمكنه أن يتفاعل مع كل ما حوله إلا من خلال جسده. فالجسد، من الناحية الوجودية، هو طريقتنا في المشاركة في العالم. [١]

وبقدر ما يكون الإنسان جسده بقدر ما يوجد – هناك أي في العالم. فنحن لا نستطيع أن نقول عن شخص أنه يوجد–هناك بدون أن يكون له جسد.ولكن مع ملاحظة أن امتلاك الإنسان للجسد لا يعوقه عن الحركة والتنقل في

---

[١] مارجوري جرين: هيدجر، ترجمة/ مجاهد عبد المنعم مجاهد، ص ١١٢- ص ١١٦.

العالم.فالإنسان، كما يؤكد "هيدجر"،لا يكون منصهراً في المكان الذي يشغله في العالم، كما أنه لا يوجد بجواره، ولكنه يكون متفاعلاً معه.

وهذا التفاعل يتم خلال الحركة الدائبة الواقعة في المكان والتي تتيح للإنسان التنقل باستمرار من مكان إلى مكان آخر، كما تتيح له أيضاً احتلال أماكن كثيرة في وقت واحد.فكل إنسان له مكان للعمل، ومكان آخر للسكن، ومكان للتنزه،...وغيرها من الأماكن التي يمارس الإنسان فيها أنشطته المختلفة.

ومن الملاحظ أن المكان يكون منظماً منذ البداية من منظور مشاركتنا الجسدية فيه. فاتجاهي "اليمين"و"اليسار"، على سبيل المثال، يتأسسان لدى كل فرد على أساس جسده هو بمعنى أنه لا يستطيع تعريفهما بدون جسده.

وكثيراً ما يعيد الإنسان تنظيم، أو تغيير، مكانه من وجهة نظره الخاصة لأنه يشعر أنه الموضع الخاص به. ففي المعمل أو في المكتب أو في المنزل، لابد أن يوضع كل شيء في مكانه حتى يعرف الإنسان أين يجده بسهولة. وتعدد المواضع التي ينظمها كل إنسان يعكس في النهاية تناسقاً فيما بينها، وهذا التناسق من شأنه الإسهام في إنجاز المهام الإنسانية على أكمل وجه ممكن. [١]

وما يقال عن المكان، يقال عن الزمان. فالزمان، كما يؤكد "هيدجر"، هو الذي يجعل الكينونة مرئية وواضحة وسهلة الفهم نظراً لما يضفيه عليها من حضور. ففي ضوء الزمان يتم فهم الإنسان بوصفه حضوراً أو موجوداً في الحاضر، ولكن هذا الحضور، برغم أنه هاماً في فهم الإنسان، يعكس تشتت الإنسان في العالم ووسط الأشياء، أو، بتعبير "هيدجر"، انغماسه فيه. [٢]

---

(1) Heidegger, M.,: Being and Time, PP.111-113.

[٢] فرانسواز داستور: هيدجر والسؤال عن الزمان، ترجمة د/ سامي أدهم، ص٣٩- ص٥٠.

وبنفس الطريقة التي يتعامل الإنسان بها مع المكان، يتعامل أيضاً مع الزمان حيث أنه ينظمه(ولكنه لا يغيره مثلما يفعل مع المكان) من وجهة نظره الخاصة، فيخصص وقتاً للعمل، ووقتاً آخر للطعام والشراب، ووقتاً للراحة، ووقتاً للتنزه......وهكذا، ومن خلال هذه الإيقاعات يصبح الإنسان واعياً بالزمان ولكن مع ملاحظة أن إيقاع الزمن يختلف من وقت لآخر وذلك حسب الحالة الشعورية التي يكون عليها الإنسان، فأحياناً يشعر الإنسان أن إيقاع الزمن سريع ، وفي أحيان أخرى يشعر نفس الإنسان أن الزمن يمر ببطئ. [1]

---

* يرى هيدجر أن الوجود البشري مطبوع بطابع الزمان بمعنى أنه موجود زماني له خصائص زمانية تميزه، وهذه الخصائص الزمانية يحددها هيدجر على النحو التالي: الوقائعية، والوجودانية أو الوجود الماهوي، والسقوط. فالوقائعية تشير إلى واقعة الوجود البشري في العالم أي أنها تشير إلى الحاضر، وتشير الوجودانية أو الوجود الماهوي إلى مستقبل الوجود البشري على اعتبار أن الإنسان مشروع أو خطة وجود سوف تتحقق في المستقبل،وأخيراً يشير السقوط إلى ماضي الوجود البشري بوصفه تشيؤاً للإنسان. فالإنسان الساقط عند هيدجر هو إنسان متشيء بمعنى أنه يحاكي الأشياء في تموضعها ولهذا يتحول وجوده إلى وجود زائف و يصبح أدنى من الوجود البشري ،وتتبدى مظاهر هذا الوجود الزائف عند هيدجر في أمور كثيرة منها: امتثال الإنسان للأخلاق الدنيئة،أي الوقوع في الذلات الأخلاقية ، حب الثرثرة والفضول والتقليد الأعمى لعامة الناس....وغير ذلك من الأفعال التي تشير إلى انغماس الإنسان في العالم وانصهاره في الأشياء. ولكن هيدجر يؤكد أن الإنسان بوسعه أن يتحرر من عبء هذا الموقف بواسطة ضميره الذي يحثه دائما على سماع نداء الوجود يناشده أن يسعى نحو تحقيق ذاته بوصفه الغاية المثلى بالنسبة له.انظر : مارجوري جرين: هيدجر، ترجمة/ مجاهد عبد المنعم مجاهد، ص ١٩- ص ٢٤.

[2] يعتبر "جون ديوى" الفيلسوف الأمريكي المعاصر صاحب مصطلح (الذرائع أوالوسائل) Instruments الذي يعني عنده أن الأشياء والأفكار والمثل العليا الأخلاقية ما هي إلا وسائل يستعين بها الإنسان لخدمة حياته، كما أن هذا المصطلح يستخدم بصفة عامة في الفلسفة البرجماتية ليوضح أن الأفكار والأشياء ليست سوى وسائل لخدمة الحياة وتسهيلها، وهذا يعني أن الأفكار والأشياء ينظر إليها عند أصحاب هذه الفلسفة بوصفها أدواتا يستعين بها الإنسان لإعادة بناء عالمه الذي يراه البراجماتيون دائب النمو وفى قابلية مستمرة [1] للتحسن، ولعل هذا هو السبب فى تسمية هذه الفلسفة بفلسفة التقدم Progress. وقد استقى "هيدجر" من هذه الأفكار فكرته الخاصة بتحول الأشياء إلى أدوات على يد الإنسان لكي يستعين بها في تحقيق ذاته.

انظر: - د/ زكريا ابراهيم : دراسات في الفلسفة المعاصرة، ج١،ص٦٥.

وهكذا، إذن، يمكن القول أن المكان والزمان عند "هيدجر"هما من الأمور التي تربطنا بالعالم وتحدد طريقة تعاملنا معه، ولكنهما لا يجعلان الرابطة بين الإنسان والعالم مجرد رابطة بين ذات وموضوع ،وذلك لأن الرابطة التي تربط الإنسان بالعالم هي رابطة وجودية قوامها الشعور بالاهتمام، لأن الإنسان، كما يؤكد "هيدجر"،لا يترك عالمه دون أن يفكر فيه أو يأخذه مأخذ الجد، ولكنه دائما ما ينظر إليه من منظور الاهتمام العملي البرجماتي وآية ذلك أنه يدرك أن تحقيق ذاته لن يتم بدون مساعدة العالم ولهذا يهتم به.

ومن هذا المنطلق كان استخدام "هيدجر" لمصطلح "الاهتمام" Concern للدلالة على علاقة الإنسان بالعالم ، وهو يشير عنده إلى الطرق التي لانهاية لها التي تصطدم بها مصالح الإنسان مع كل ما يوجد في العالم. فالتعامل، والاستخدام،وتناول الطعام والشراب، والبناء، والصناعة، والعثور على الطريق، ومعرفة الوقت،والتنقل، وبذر البذور وحصد الحصاد ... فكل ذلك يعتبر في رأي "هيدجر" أنماطاً للاهتمام البشري بالعالم.

غير أن "هيدجر" يؤكد أن الأنشطة السابقة تعتبر أنشطة إيجابية تقابلها أنشطة أخرى سلبية، كالتدمير والعدوان وكلها توضح طرق اهتمام الإنسان بالعالم.فالإنسان عندما يتعامل مع العالم ،فإنه يتعامل من خلال منظور بعينه هو المنظور العملي البراجماتي الذي يرى الأمور كلها من وجهة نظر عملية بحتة ، والسبب وراء ذلك يكمن في أن الإنسان يكتشف أن تحقيق امكاناته، وبالتالي تحقيق ذاته، لن يتم إلا بمساعدة العالم ،ومن ثم يسعى جاهدا لتطويع هذا العالم لصالحه بمعنى أنه ينظر إليه بوصفه عالم وسائل في المقام الأول.*

ومن هذا المنطلق تتحول كافة الأشياء التي يتكون منها العالم بواسطة الإنسان إلى وسائل و أدوات و يتم تسخيرها والسيطرة عليها بهدف خدمة

الإنسان والمدهش أن الأشياء نفسها تنصاع طواعية لأوامر الإنسان بحيث أنه يستطيع استخدامها كيفما ومتى شاء، بمعنى أنها تكون في متناول يده ورهن إشارته أو، بتعبير "هيدجر"، تصبح "وجوداً عندياً" Zuhandnsein. [1] *

والوجود العندي، عند "هيدجر"، هو ذلك الوجود الذي يقع في متناول اليد ويكون قابلاً للاستخدام البشري،ولكنه يكون مبهماً من الناحية العقلية بمعنى أنه يظل مستعصياً على الفهم إلى أن يخضع للنظر العقلي ويتم تفسيره وعندئذ يتحرر من صفة الإبهام أو الغموض، كما يتحول من حالة "الوجود العندي" أي الوجود القابل للاستخدام إلى حالة " الوجود العيني " أو" الوجود الأمامي"Vorhandnsein * أي الوجود القابل للفهم والاستخدام معاً.

ويمكن القول أن الفرق بين هذين النوعين من الوجود (الوجود العندي والوجود العيني) هو نفسه الفرق بين مجابهة العالم بالحواس، ومجابهته بالعقل. فعلى حين تكون مجابهة العالم بالحواس متاحة لكل الناس ـ ولهذا يمكن لكل إنسان لديه قدر معين من الخبرة التعامل مع أشياء العالم واستخدامها ـ تكون مجابهة العالم بالعقل مقتصرة على نفر قليل من البشر يسمون " العلماء" لديهم وعياً علمياً أكسبهم معرفة نظرية بالأشياء وبطرق استخداماتها المثلى.

هذا يعني أن " الوجود العندي" يتيح استخدام الشيء بغض النظر عن فهمه أما " الوجود العيني" فيتيح إمكانيتيّ الفهم والاستخدام معاً وفي نفس الوقت، ولهذا يتفوق " الوجود العيني" عند "هيدجر" على " الوجود العندي" لكونه مفهوماً، وفي حالة قربٍ وجودي من الإنسان الأمر الذي يسهم في فتح آفاق جديدة أمام الإنسان بطرق استخداماته المتعددة.

---

[1] مارتن هيدجر : ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلين وماهية الشعر، الترجمة العربية، ص٢٦، ومابعدها.

* هذا التعبير ألماني، ويقابله في اللغة الإنجليزية مصطلح "Being in hand".

* يقابله في اللغة الإنجليزية مصطلح "Being in front".

ويتضح هذا الأمر في الواقع الذي نعيشه، فلقد أتاحت المعرفة العلمية للإنسان إخضاع أشياء كثيرة لخدمة الإنسان على نحو لم يعهده من قبل.بعبارة أخرى ، لقد ساهم العلم في تحول أشياء كثيرة من حالة " الوجود العندي" إلى حالة " الوجود العيني" ، فعلى سبيل المثال، كانت الأنهار فيما مضى مجرد وسيلة للري، وبفضل العلم والمعرفة أضحت وسيلة من وسائل المواصلات،والأجرام السماوية أصبحت مرشداً للملاحة علاوة على استخدامها كساعة طبيعية لقياس الزمن.

غير أن "هيدجر" يؤكد أن السيطرة الإنسانية على الأشياء التي نمت بفضل العلم لا تعني أن الأشياء تابعة للإنسان أو غير مستقلة عنه، بل، على العكس من ذلك، تكون الأشياء مستقلة تماماً عن الإنسان، وهذا يتأكد باستمرار من خلال فشل كافة المحاولات التي تستهدف تأويلها. ولهذا كان على الإنسان لكي يفهم، فيما يرى "هيدجر"، الشيء، أن يبدأ من الشيء لا من عقله، بمعنى أنه لا ينبغي أن يضفي الإنسان تصوراته على الشيء بغية فهمه، وإنما يجب عليه أن يتركه يعلن عن نفسه أو، بتعبير "هيدجر"، يتركه يوجد على النحو الذي هو عليه. [1]

وطبقاً لما سبق، يمكن القول أن الإنسان في رأي "هيدجر" قد جابه عالمه على مرحلتين هما: المرحلة الحسية، والمرحلة العلمية. ففي المرحلة الأولى اتخذت مجابهة الإنسان للعالم الشكل العملي البحت، في حين أن المرحلة الثانية كانت مجابهة العالم من قبل الإنسان مجابهة محسوبة أي مرتكزة على الفهم والنظر العقلي، ولهذا مهدت هذه المرحلة لطفرة جديدة في التعامل مع الأشياء وبصفة خاصة بعد ظهور التقنية الحديثة.

---

(1) مارتن هيدجر : كتابات أساسية، ج١ " منبع الأثر الفني"، ترجمة/ اسماعيل المصدق،ص٢١.

وفضلاً عن ذلك، فلقد أتاح العلم للإنسان أن يضم إلى عالمه مالا حصر له من الأشياء وتسخيرها لخدمة حياته حتى أصبح العالم الإنساني أكثر تعقيداً عن ذي قبل. فكلما اكتشف الإنسان شيئاً جديداً وعثر له عن موقع في مشروعه الخاص ضمه إلى عالمه، وساعده على ذلك طواعية الأشياء وانقيادها له، وحتى الأشياء التي كانت تبدو صعبة المراس، كالبحار والجبال والأجرام السماوية، أصبحت، بفضل العلم، سهلة المراس والتناول. [1]

ويؤكد "هيدجر" أن هذا النجاح الإنساني في التعامل مع الأشياء سيظل مضطرداً طالما أن شغف الإنسان بالعالم واهتمامه به لن يتوقف أبداً، وذلك لأن الاهتمام الإنساني بالعالم يعتبر، فيما يؤكد "هيدجر"، فطرياً في الإنسان وليس شيئاً مكتسباً. فهذه الفطرة، التي يسميها "هيدجر" " فطرة أو نزعة التنوير الإنسانية"، هي التي تجعل الإنسان مدعواً باستمرار للاقتراب من الأشياء الموجودة في العالم بهدف اكتشافها، ولا يقتنع الإنسان أبداً بترك هذه المهمة مهما كلفته من عناء.

بعبارة أخرى، يرى "هيدجر" أن لدى الإنسان نزعة تجعله يقترب من الأشياء، ويرمي بالضوء عليها لكي تصبح واضحة وجلية، ولا يقتصر هذا الأمر على إنسان دون غيره، وإنما يشمل الناس جميعاً في كل زمان ومكان. علاوة على أن الأشياء نفسها، ما أن تمتد يد الإنسان إليها حتى تصبح مرنة وطيعة في يده وتترك نفسها للمشاهدة، بل وتحيل كل واحدة منها إلى الأخرى نظراً لتداخلها وتشابكها. فكل شيء يقتضي شيئاً آخر ولذا فهو يحيل إليه. فالقلم يقتضي الورقة، والورقة تقتضي نظام البريد، ونظام البريد يقتضي طرقاً للمواصلات.... وهكذا بلا نهاية.

---

[1] المرجع السابق ، نفس الصفحة.

٢- المرجع السابق ،ص٢٥.

والأشياء تتحول بفضل الاستخدام إلى أدوات،ولكن الأداة، عند "هيدجر"، ليست آلة كتلك التي يستخدمها العامل في مصنعه، ولكنها أي شيء يقع في متناول اليد ويكون قابلاً للاستخدام، كالفأس، والحجرة، والكرسي، والمنزل، والقطار، والصحيفة، والتليفون... وغيرها من الأشياء التي تكون قابلة للاستخدام البشري.

ويمضي "هيدجر" إلى أبعد من ذلك فيقول أننا لا نكتشف الأدوات بمجرد رؤيتنا لها أو حتى بمجرد إدراكنا الحسي لها، ولكن الاستخدام وحده هو الذي يتيح لنا ذلك،علاوة على أن الاستخدام يسهم في الكشف عن أدوات أخرى كثيرة بل و يكشف لنا عن إمكانياتنا ، وبالتالي عن وجود نا . [1]

ويوضح "جان بول سارتر" ذلك فيقول أن التجربة الملموسة للشيء هي التي تجعله كما لو كان موجوداً من أجلنا، وذلك لأنها تكشف لنا أن الشيء يوجد رهن إشارتنا وأنه صالح للاستخدام في أحد أمور حياتنا اليومية. وفضلاً عن ذلك يرى "سارتر" أن اكتشاف الشيء أنطولوجياً يعتبر رهن التجربة، ولهذا كان الحديث عن وجود الشيء قبل التجربة هو، في رأيه، حديثاً بلا معنى. [2]

فسارتر يرى أننا نكتشف، على سبيل المثال، المطرقة عندما نستخدمها في عملية الطرق، كما أن استخدامها هو الذي يحيلنا إلى السندان، كما يحيلنا في الوقت نفسه إلى الوجود الإنساني الذي يتجسد في الحداد. وكل شئ آخر يستخدمه الإنسان يقوم بنفس الدور الذي تقوم به المطرقة، فاستخدام الإبرة، يحيلنا إلى الخيط كما يحيلنا إلى الخياط، واستخدام الورقة، يحيلنا إلى القلم، كما يحيلنا إلى الكاتب،والقارئ أيضاً. [1]

---

[1] المرجع السابق ،ص٢٥.

[2] جان بول سارتر: الوجود والعدم، ص٩٧.

٢- المرجع السابق ،ص٢٤٦.

[1] المرجع السابق ،ص٢٤٦.

ولهذه الإحالة ، التي تقوم بها الأشياء، دلالة هامة عند "هيدجر" نظراً لأنها تمنح، في رأيه، للأشياء معانيها . بعبارة أخرى ، يرى "هيدجر" أن كل شيء يستمد معناه من السياق الذي يوجد فيه بحيث إذا تم انتزاعه من هذا السياق فقد معناه، وأصبح صعب المراس، أي أن توضيحه يغدو مستحيلاً اللهم إلا إذا تم إبرازه بواسطة الفن، وذلك لأن الفن وحده هو الذي في إمكانه الكشف عن الأشياء في استقلاليتها عن سياقها المعهود، ومن هنا اعتبر "هيدجر" الفن أحد طرق الكشف عن الأشياء.

وأحياناً ما يكون اكتشاف الشيء متزامناً مع الوقوع في خطأ بصدد استخدامه. فالخطأ يجعلنا ننتبه فجأة إلى الشيء الذي كنا نسلم طوال الوقت بوجوده رهن إشارتنا وبقابليته للاستخدام. فنحن، في أغلب الأحيان، نركز على الغاية التي يحققها الشيء، وليس على الشيء نفسه،ولكن بمجرد أن يتوقف الشيء عن العمل المنوط به نلتفت إليه محاولين معرفته على النحو الأكمل.

ويفسر "هيدجر" سبب ذلك فيقول أن ثقتنا في الشيء هي التي تجعلنا مطمئنين إلى أنه لن يخذلنا إذا ما حاولنا استخدامه في أي وقت ولكن هذه الثقة سرعان ما تتبدد في لحظة معينة في حال تعثرنا في التعامل مع شيء ما،وعندئذ يبدو الشيء، الذي كان في متناول أيدينا طوال الوقت، عصياً على الاستخدام، كما يبرز وجوده أمامنا بعدما كان متوارياً وراء الغاية منه.

فهيدجر يرى أن تكرار استخدام الشيء يجعله مبتذلاً، وهذا الابتذال من شأنه أن يجعل وجود الشيء مختفياً فيما وراء الغاية التي يحققها. فعندما أتحدث، على سبيل المثال، في الهاتف فإنني لا أكون مهتماً بالهاتف نفسه، وإنما بالشخص الذي أتحدث معه، ولكن عندما يصبح الهاتف غير صالح للاستخدام، كأن يصمت فجأة ويصبح غير صالح للاستخدام، فإنني أشعر به أو أنتبه إلى وجوده، وهذه الحالة يسميها "هيدجر" حالة الافتقار إلى القرب الوجودي أو الافتقار إلى المعرفة.

ومن هذا المنطلق يشدد "هيدجر" على أهمية المعرفة لأنها الوحيدة، في رأيه، التي في إمكانها تحقيق القرب الوجودي بين الإنسان والأشياء، وهذا القرب الوجودي يراه "هيدجر" ضرورياً لأنه السبيل إلى اكتساب الإنسان وعياً بوجود الأشياء وبطرق استخداماتها المثلى . فالقرب الوجودي عند "هيدجر" هو شيء أقرب إلى التنوير أو التفسير أي أنه، بتعبير "هيدجر"، وسيلة لنزع الحجب عن الأشياء لجلبها إلى نور الوجود.

فالأشياء تظل، فيما يرى "هيدجر"، مجهولة ومحتجبة إلى أن تمتد يد الإنسان إليها لتزيل عنها الحجب وتجذبها إلى نور الوجود، وحينذاك تغدو الأشياء معلومة ومرئية، ويصبح وجودها ديناميكياً بعد أن كان وجوداً استاتيكيا، والإنسان وحده هو الذي يقوم بذلك لأنه يمتلك، في رأي "هيدجر"، سمة الكشف لما هو محتجب، وبدون الإنسان لن يظهر شيء على الإطلاق،ولهذا السبب يعتبر "هيدجر" التنوير موجود في نسيج الوجود الإنساني ومتغلغل داخلياً فيه،وبالتالي لا يمكن اعتباره شيئاً مكتسباً، ولذلك كان ظهور الأشياء على مسرح الوجود متزامناً مع وجود الإنسان ، يقول"هيدجر": "إن الحقيقة توجد فقط بفضل وجود الآنية". (1)

ولكي يؤكد وجهة نظره، يعود "هيدجر" إلى التصور اليوناني للحقيقة حيث يرى أن الفكرة اليونانية الخاصة بالحقيقة تشير إليها بوصفها " عدم الاحتجاب" أو " عدم الاختباء" Aletheia بمعنى " المتجلي" Manifest، ولكنها تؤكد أن الحقيقة لا تكون على هذا النحو إلا بفضل الإنسان الذي لا يتوانى عن الكشف عنها بواسطة نزع الحجب التي تستتر خلفها، والإنسان بهذه الطريقة يكون أقرب إلى الضوء الذي يتسلط على الحقيقة فينيرها ويظهرها.

(1) Heidegger, M.,: Being and Time, P.226.

ومن هنا يقرر"هيدجر" أن الحقيقة تضرب بجذورها في الوجود البشري، بما يعني ارتباط وجودها بوجوده . فالحقيقة تعتبر كشفاً إنسانياً، وهذا يؤكد قدرة الإنسان على الانفتاح على العالم وكشف ما فيه من حقائق. ولكن هذا الكشف، الذي يمتلك ناصيته الإنسان، لا يتم ، في رأي "هيدجر"، على نحو اعتباطي، بقدر ما يتم على نحو مسئول وجاد من خلال ما يمتلكه الإنسان من حب للمعرفة والتفسير. (١)

فالإنسان يسعى دائما إلى معرفة كل شيء يوجد حوله ، كما يسعى أيضاً إلى إيجاد تفسير لهذا الشيء، بل وإلى تطويره أيضاً. فهو بالمعرفة يظهر الشيء إلى الوجود أي يكشف عن وجوده، وبالتفسير يمكنه تحديد الغاية من هذا الشيء، ثم إنه يطوره باستمرارلخدمة حياته. بعبارة أخرى يرى "هيدجر" أن المعرفة تركز على الجوانب المرئية من الشيء ، في حين أن التفسير يركز على الجوانب الماورائية له، ولكن إظهار الجوانب الماورائية للشيء لا يتم بدون الجوانب المرئية، بمعنى أن تحديد الغاية من الشيء يعتمد على إظهار وجوده أولاً، فالتفسير هنا يعتمد على المعرفة وليس العكس. (٢)

ويعبر "سارتر" عن ذلك فيقول:" إن وجود الموجود هو ما يظهر عليه، ولكن هذا الظهور يفترض من يظهره. والظاهر في حالة الأشياء لا يخفي الماهية، وإنما يكشف عنها، وهذا الكشف يحتاج إلى من يزيل الحجب". (٣)

وإلى نفس هذا المعنى يشير "أورتيجا إي جاسيت" حين يذكر أن معرفة الشئ لا تنحصر في انطباع صورته في الذهن، كما لا تقتصر على مطابقة صور الذهن عليه، وإنما تتعدى هذين الشكلين إلى ما يسمى بالتفسير، التفسير يتحقق بمجرد معرفة الدور الذي يحتله الشيء في البناء الكلي للأشياء ،

---

(1) Op.Cit.

(٢) مارتن هيدجر: كتابات أساسية،ج١،ص٣٣- ص٥١.

(٣) جان بول سارتر: الوجود والعدم،ص١٤.

وهنالك فقط يكون التعامل مع الشيء أمراً سهلاً للغاية، ومن هذا المنطلق رفض "أورتيجا" أي محاولة لتعريف الشيء بمفرده، أي منعزلاً عن الأشياء الأخرى، وذلك لأنها لن تفضي إلى المعرفة التي يبتغيها الإنسان عنه.

فمن ينشد معرفة الأشياء حقاً، فعليه ، فيما يرى "أورتيجا"، أن يبدأ بنشر شبكة من العلاقات بين الأشياء، ثم يشرع في البحث عن علاقة كل شيء بغيره من الأشياء الأخرى، وفي هذه الحالة سيغدو كل شيء واضحاً أمام الإنسان ،كما ستبدو معرفته أدق وأعمق عن ذي قبل، لأن المعرفة الدقيقة لا تتحقق، في رأي "أورتيجا"، إلا في إطار النسق الكلي للأشياء.

وفضلاً عن ذلك يؤكد "أورتيجا" أن الهدف الأسمى للمعرفة ينبغي أن يركز على توحيد الأشياء الجزئية وليس على جمع المعلومات عن كل شئ يوجد، وذلك لأن المعرفة الجادة هي التي تنشد هذه الوحدة التي تكون مختفية في الأشياء المتعددة ، لكي تنجح في التعامل مع الأشياء بسهولة ويسر. (١)

غير أن "هيدجر" يؤكد أن التعامل البشري مع الأشياء قد لا يتطلب من الإنسان مجرد معرفة بها بقدر ما يتطلب أيضاً مهارات خاصة تمكنه من استخدامها. فالأشياء ما هي إلا أدوات يستخدمها الإنسان لقضاء أمور حياته المختلفة، ولكن الأشياء نظراً لكثرتها وتعددها تتطلب طرق تعامل كثيرة ومختلفة. فكل أداة يكون لها طريقة خاصة في الاستخدام ومن ثم تقتضي مهارة معينة وقدر معين من الخبرة، وذلك للتعامل معها.أما المعرفة الدقيقة، أو التفسير، فيمكن أن تأتي بعد ذلك لتطور طرق استخدام الأشياء.

فالمياه، على سبيل المثال، كانت في الخبرة العادية مجرد وسيلة للري، ولكنها بفضل المعرفة أصبحت وسيلة من وسائل النقل ومصدراً من مصادر

(1) Jose Ortega Y Gasset: What's Philosophy? P.44.

الطاقة. فالمعرفة الدقيقة هنا هي التي زودت الإنسان بطرق جديدة لاستخدام المياه وتطوير دورها، ويمتد دور المعرفة الدقيقة أيضاً إلى تحديد الغاية من كل شيء يصنعه الإنسان و يضيفه إلى عالم الأشياء، فلقد حددت المعرفة مثلاً غاية الساعة في معرفة الوقت، وغاية الحذاء في استخدامه في المشي، وغاية القلم في الكتابة به.

غير أن المعرفة لم تصل، فيما يرى "هيدجر"، إلى هذه الدرجة من التقدم في التعامل مع الأشياء إلا لتجاوزها الصفات النفعية لكل شيء يوجد . بعبارة أخرى ، يرى "هيدجر" أن المعرفة حين قامت بتجميد استخدام الأشياء واقتصرت على النظر إليها بوصفها ظواهر فيزيقية ، نجحت في معرفتها على نحو أفضل عن ذي قبل. (١)

وهنا يشيد " هيدجر" بدور العلم نظراً لأنه زود الإنسان بشعور غامر بالسيادة على الأشياء والعالم ، وهذه السيادة التي منحها العلم للإنسان ما هي إلا الاستجابة لنداء الوجود . فالإنسان حين يصغى لنداء الوجود يقترب من الأشياء ويكشف عنها بكل الطرق الممكنة، والكشف عن الأشياء الذي يقدمه العلم هو نفسه المعنى الذي يضفيه عليها وعلى الوجود الإنساني برمته. وهو يعبر عند "هيدجر" عن تحقق الذات لدى الإنسان الذي كان من الممكن ألا يتم بدون هذا الكشف.

هذا يعني أن الكشف الإنساني للأشياء عند "هيدجر" يرادف تحقيق الذات وإضفاء المعنى على الوجود، ولهذا فهو يناشد الإنسان أن يلبي نداء الوجود ويتبع ضميره بإخلاص، وذلك إذا أراد حقاً تحقيق ذاته وإضفاء المعنى على وجوده. بل ويشدد "هيدجر" على ضرورة أن يكون التساؤل الجاد في الفلسفة

(1) Heidegger, M.,: Being and Time, P.362.

متعلقاً بوجود الأشياء القائمة حولنا ، لأن هذا وحده هو الذي سوف يقودنا إلى التساؤل الأخطر والأهم ، وهو التساؤل حول الوجود البشري. فالوجود البشري يكون قابعاً خلف وجود الأشياء، ولذا كانت معرفة الأشياء وفهمها والاستفادة منها متضمنة معرفة الوجود البشري وفهمه. [1]

ولكن لا ينبغي ، فيما يرى "هيدجر"، أن يستغرق الإنسان ذاته في الأشياء بحجة الكشف عنها وبالتالي عن وجوده، وذلك لأن الأشياء قد تصبح عائقاً أمام تحقيق الذات بدلاً من أن تكون عاملاً مساعداً، وبصفة خاصة في ظل الوفرة المتزايدة للأدوات التي أتحفتنا بها التقنية الحديثة. ففي ظل هذه الوفرة قد ينسى الإنسان ذاته وينشغل بالأدوات وخاصة أن التملك والاستهلاك قد أصبحا ضرورة من ضرورات الحياة الحديثة ، ولم يعد تحقيق الذات هدفاً للإنسان.

وهنا يتوجه "هيدجر" بالنقد إلى التقنية الحديثة نظراً لأنها ركزت همها في الكشف والاختراع وأسرفت فيهما إلى الدرجة التي جعلتها خطراً على الوجود الإنساني. ذلك أن الإنسان انصرف إلى الأدوات وأصبح يقدس ما صنع بيده الأمر الذي جعل مصنوعاته بمثابة الأصنام التي يتعبد لها بل إنه أصبح أسيراً لها، وضحى في سبيلها بذاته وبوجوده ولم يعد نداء الوجود يعنيه على الإطلاق. [2]

ويمضي "هيدجر" إلى أبعد من ذلك فيقول أن السيادة على العالم التي ولع بها الإنسان هي التي جرته إلى طريق الأخطار. فبقدر ما شيد الإنسان من أدوات،حاول بها إحكام سيطرته على العالم، واجه العديد من الأخطار. فلقد فقد الإنسان السيطرة على صناعاته، و أصبح مهدداً منها بالدمار والانقراض، ولننظر، على سبيل المثال لا الحصر، إلى الأسلحة الفتاكة لندرك مدى الخطر المحدق بالبشرية كلها في حال استخدامها على نطاق واسع.

---

(1) Ibid., 68-73.

(2) مارتن هيدجر: مسألة التقنية، ترجمة د/ فاطمة الجيوشي، ص٧١

إن الإنسان، فيما يرى "هيدجر"، لم يكتفِ باكتشاف ما يحتاجه من أدوات، ولكنه حاول اكتشاف المزيد الذي لا يحتاجه أيضاً طمعاً في الوفرة المتزايدة للأدوات التي لا تتوقف حتى أنه يمكن القول أن الأشياء التي صنعها الإنسان قد فاضت عن حاجاته حتى بات من الضروري خلق حاجات جديدة لدى الإنسان لكي تواكب التطورات المضطردة للأدوات.

كما أن هذا الزخم الهائل للاكتشافات قد تأسس على ما يسميه "هيدجر" "استدعاء الطبيعة" ، فهذا الاستدعاء هو الذي أتاح للإنسان أن يكتشف ما يتجاوز احتياجاته الفعلية من الأدوات، علاوة على اعتقاد الإنسان في أن الوفرة هي التي سوف تحقق له الأمان الذي فقده في هذا العصر المفعم بمشاعر القلق والاغتراب واليأس.

فعلى طريقة الرصيد الذي يودعه صاحبه في البنوك ليكون رهن إشارته، أي مسئولاً عن تأمين احتياجاته في أى وقت، ادخر الإنسان مالا حصر له من الأدوات ليؤمن بها احتياجاته المتجددة. وكما أن الرصيد الموجود في البنوك يوفر لصاحبه الأمان، تلعب الأدوات نفس الدور الذي يلعبه الرصيد للإنسان العصري الذي انحصرت أهدافه في امتلاك كل جديد في الأسواق مهما كلفه ذلك، فالإنسان العصري يلهث وراء منتجات التكنولوجيا بشكل يبعث على الأسى،علاوة على أن الاعتماد المتزايد على الأدوات قد أصابه بالكسل حيث توفرت لديه أوقات فراغ كثيرة لا يستطيع الإفادة منها، ومن ثم راح ينفقها في المتعة والاستهلاك. [1]

ولعل ذلك هو الذي جعل "هيدجر" يعتبر التكنولوجيا الحديثة خطراً يهدد النزعة التنويرية لدى الإنسان، علاوة على أن التكنولوجيا الحديثة تنشد السيطرة على الطبيعة وليس التصالح معها ، وهذا سوف يقضي بالطبع على

---

(١) المرجع السابق، ص٧٣-ص٧٥.

الحياة. فلقد تأسست التكنولوجيا الحديثة على العلم الحديث الذي اتجه إلى تجميد الواقع بغرض دراسته ، ولكن هذا التجميد يقف، فيما يرى "هيدجر"، ضد طبيعة الحياة المتسمة بالتطور والتغير، ومن ثم كانت محاولة إخضاع الحياة لمطالب العقل عقبة في سبيل تجددها واستمرارها.[1]

غير أن "هيدجر" يؤكد أن ثمة قيمة واحدة في التقنية الحديثة ألا وهي فعل الإحضار الذي تقوم به. فالتقنية الحديثة قد أحضرت، ومازالت تحضر للوجود أشياء جديدة لا يمكن أن تحضر بذاتها، ويتضح هذا الإحضار جلياً في عملية التصنيع أو الصناعة الحديثة ولننظر، على سبيل المثال، إلى صناعة ما مثل صناعة السيارات، أو الطائرات، أو الصواريخ، أو السفن، أو كافة الأجهزة المنزلية التي لايخلو منها بيتاً من بيوتنا،...أو أي صناعة أخرى من الصناعات المتوفرة حولنا، لندرك مدى التحدي الذي تقوم به التقنية الحديثة، وهو تحدي وفر للإنسان ما لم يتوقعه من قبل علاوة على التفوق الذي مني به هذا التحدي على اكتشافات العصر البدائي.

فلقد كان كشف العصر البدائي معتمداً على الأشياء أكثر من اعتماده على الإنسان، بمعنى أن الإنسان البدائي لم يبذل جهداً في البحث عما يكتشفه نظراً لأنه كان يكتشف كل ما يقع أمامه من أشياء، فالأشياء هي التي كانت تستثيره لكي يكتشفها. أما الكشف التقني الحديث فقد أتاح للإنسان خلق أشياء جديدة اعتماداً على إعمال عقله.

بعبارة أخرى، يؤكد "هيدجر" أن الكشف البدائي كان يعتمد على خاصية الظهور التي تتمتع بها الأشياء وفطرة التنوير التي يمتلكها الإنسان، في أن الكشف الجديد يعتبر نتاجاً لإعمال العقل الإنساني أي أنه مؤسس على العلم،

---

[1] مارتن هيدجر: العلم والتأمل، ترجمة د/ فاطمة الجيوشي، ص١٠٦- ص١٠٧.

ومن هنا ينظر "هيدجر" إلى الكشف القديم بوصفه اكتشافاً، في أنه ينظر إلى الكشف الحديث بوصفه اختراعاً. [1](١)

وفضلاً عن ذلك، يرى "هيدجر" أن الكشف الحديث لم يعد مجرد تلبية لحاجات إنسانية مثلما كان الكشف القديم الذي كان يلبي حاجات إنسانية في المقام الأول .كما أن الإنسان البدائي لم يكن في حاجة إلى خلق أشياء جديدة لأن الأشياء الموجودة حوله آنذاك كانت تلبي احتياجاته.

وفي هذا الصدد يشيد "هيدجر" بالتآلف الذي وُجد بين الإنسان البدائي والأشياء والذي انعكس في انفتاح العالم لهذا الإنسان، وتفتح هذا الإنسان للعالم أيضاً، فهذا التآلف يتضح جلياً إذا ما قمنا بعقد مقارنة بين الزراعة عند البدائي والزراعة اليوم. فالزراعة القديمة كانت تلبية لحاجة الإنسان إلى الطعام لكي يعيش، أما الزراعة الراهنة فقد تحولت إلى صناعة مادية هدفها التربح.

بعبارة أخرى، يرى "هيدجر" أن الزراعة قديما قد تأسست على حب الفلاح للأرض ورعايته لها كما لو كانت أحد أبنائه ،في حين أن الزراعة اليوم فقد تأسست على مفهوم الوفرة المادية، ولهذا فهي تتبنى نظرية "استدعاء الأرض" واستخراج طاقاتها الكامنة، وفي سبيل ذلك تستخدم الزراعة الحديثة العديد من الوسائل التي قدمها لها العلم مثل: الأسمدة الكيمائية، والهندسة الوراثية.... وغيرهما من الوسائل التي جاء بها العلم الحديث.

فمما لاشك فيه، أن عملية استدعاء الأرض التي تقوم بها الزراعة الحديثة كانت سبباً في إرهاق الأرض الزراعية وضعفها عن أداء الدور المنوط بها،

[1] مارتن هيدجر: مسألة التقنية، ترجمة د/ فاطمة الجيوشي، ص٦٧ وما بعدها.

علاوة على إصابة الإنسان بالعديد من الأمراض التي لم نسمع عنها من قبل. ولعل ذلك هو الذي دفع "هيدجر" إلى التأكيد على أن الزراعة الحديثة هي أهم أسباب انقراض الإنسان والقضاء عليه تدريجياً.وهو يؤكد على ضرورة أن يتصالح الإنسان مع الأرض مرة أخرى ، وإلا فلينتظر المزيد من الأخطار التي سوف تؤدي بحياته فالأرض، بحسب قوله،" قد انقلبت ضد الإنسان بعدما فقد حبه لها وأصبح يتعامل معها بعنف". [1]

ويوافق "أورتيجا إي جاسيت" "هيدجر" على هذا الرأي حيث يذكر أن التعامل مع البيئة ينبغي أن يكون في إطار المبدأ الأساسي للكتاب المقدس ولفلسفة "أفلاطون" وهو " مبدأ الحب"، وذلك لأن الحب الوحيد الذي في إمكانه أن يحقق رابطة الـ "نحن" للإنسان والبيئة معاً، وهو من شأنه أن يجعل الإنسان منفتحاً على العالم، كما يجعل الأشياء تتفتح للإنسان، وحينذاك سيغدو فهم كل شيء أمراً ميسوراً، وسوف يعود الوئام بين الإنسان والبيئة من جديد. [2]

---

(١) المرجع السابق، ص٧٠.

(2)Ortega Y Gasset: Meditation on Quixote, PP.169-178.

خاتمة:

لقد اتضح لنا من خلال هذا البحث أن "هيدجر" يعتبر العالم بيئة الإنسان الخاصة التي يرتبط بها ارتباطاً لا ينفصم، والإنسان عند هيدجر يهتم ببيئته وهذا الاهتمام هو الذي يسفر في النهاية عن اكتشاف ذخائرها، وتحقيق وجود الإنسان أيضاً الذي كان من الممكن ألا يتحقق لولا اهتمام الإنسان بالبيئة.

ولقد أكد هيدجر أن الاهتمام الإنساني بالبيئة دائماً ما يتم على نحو برجماتي بحيث يتحول العالم خلاله إلى عالم وسائل حيث يقوم الإنسان بتسخيره للاستفادة منه في تحقيق إمكانيات وجوده، ونظراً لمرونة الأشياء الموجودة في العالم،واستجابتها لرغباته، وطمعه في المزيد من أحكام سيطرته على العالم بواسطة ما قدمه له العلم من قدرة على التحدي، راح الإنسان يستدعي الإمكانيات الكامنة في الطبيعة ليستفيد منها قدر المستطاع، ولكن هذه المحاولات باتت خطراً عليه.

فلقد استغرق الإنسان وجوده كله في الأشياء، وبدلاً من أن ينشغل بتحقيق ذاته ، انصرف إلى خلق حاجات جديدة تواكب الأشياء التي لا يكف عن تقديم المزيد منها كل يوم. وعلاوة على ذلك فلقد انحصرت هوية الإنسان الحديث في التملك والاستهلاك حتى تلاشت ذاته وسط هذا الزخم الهائل للاختراعات الذي من الصعب حصره.

ويمكن القول أن التقنية الحديثة قد قدمت للإنسان وسائل تدميره في إطار براق من الصعب على أي شخص مقاومته. كما أن الطمع في الوفرة المادية قد قادت الإنسان إلى الهلاك، وكل ذلك تجسد في انقلاب العلاقة بين الإنسان والبيئة انقلاباً لن يفضي إلا إلى خراب.

ولكن هيدجر يؤكد أن الأمل في انقاذ الإنسان مازال ممكناً، وهو يتحقق فقط في حال عودة الوفاق بين الإنسان والبيئة من جديد، وهذا الوفاق لن يتم إلا إذا كف الإنسان عن أطماعه، وتوقف عن معاملة البيئة بعنف. فمعاملة الإنسان للبيئة يجب أن تتأسس على الحب والتآلف لأنها ليست سوى جزء لا يتجزأ من وجوده ، فإذا أراد الإنسان أن ينقذ وجوده حقاً، فعليه أولا أن ينقذ بيئته. [1]

[1] من المعلوم أن الإنسان هو أهم عامل حيوي في البيئة، ولهذا فهو الوحيد الذي يمكنه إما الإخلال بالبيئة أو الحفاظ عليها، فلقد شيد الإنسان المباني الشاهقة التي عمر بها الأرض، كما شيد النظم الإجتماعية وسن القوانين التي تحميها وتحقق له الأمان، ولكنه ،في الوقت نفسه، قطع أشجار الغابات، وجرف الأرض الزراعية، واستبدل بالزراعة الصناعة فلوث الهواء بالأبخرة والغازات المتصاعدة من عملية التصنيع مثل ثاني أكسيد الكربون، وأكسيد النيتروجين، والرصاص ، وبعض المواد المشعة...وغيرها. كما لوث الإنسان الماء أيضاً بالنفايات. وعلى الإنسان أن يعي حجم الخطر الذي يهدده، وأن يدرك أن الحقوق التي يحصل عليها من البيئة تقابلها واجبات نحوها، فليس هناك حقوق دون واجبات ، وأبسط هذه الواجبات تدشين أخلاق احترام البيئة، ونشرها في كل مكان، بحيث يتم من خلالها توعية الناس بتلك الاعتمادية المتبادلة بينهم وبين البيئة ، والتي تؤكد أن الحياة الجيدة التي يطمحون إليها تكمن في وجود بيئة سليمة ، وليس العكس . الباحثة.

المصادر و المراجع

أولاً : مصادر البحث:

1- Heidegger, M.,: Being and Time, Traslated by John Macquorri & Edward Robinson, Herper & Row / publishers, New York / Hagerstown / San Francisco / London,1962 .

٢- مارتن هيدجر: العلم والتأمل، ترجمة د/ فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ، سوريا، ١٩٩٨م.

٣- مارتن هيدجر : كتابات أساسية، ج١ " منبع الأثر الفني"، ترجمة/ اسماعيل المصدق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م.

٤- مارتن هيدجر : ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلين وماهية الشعر، ترجمة/فؤاد كامل، ومحمود رجب، راجعه على الأصل الألماني وقدم له د/ عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، القاهرة،١٩٧٤م.

٥- مارتن هيدجر : مسألة التقنية، ترجمة د/ فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ، سوريا، ١٩٩٨م.

ثانيا: المراجع العامة:

1- Husserl, E.: Phenomenology, in Encyclopedia Britannica, Vol.(14), Inc . William Benton,. Publishers, Chicago, Geneva, London, Manila, Paris, Roma, Seoul, Sydney, Tokyo, Toronto, 1943-1973.

2-Jose Ortega Y Gasset: Meditation on Quixote, with notes by Julian Marias, Trans. Evelyn Rugg introduction and and Diego Marin, The Norton library, W.W. Norton & Company/ New York, 1961.

3-Jose Ortega Y Gasset: Some Lesson in Metaphysics, Translated from Spanish by, Mildred Adams, W.W. Norton & Company/ New York, London 1969.

4- Jose rtega Y Gasset : What's Philosophy ? Translated from Spanish by, Mildred Adams, W.W.Norton & Company / London 1969 .

٥- آمال الشامي : الإتجاه الحيوي في فلسفة أورتيجا" ، رسالة دكتوراه غير منشورة ١٩٩٩م.

٦- جان بول سارتر : الوجود والعدم، ترجمة د/ عبد الرحمن بدوي، منشورات دار الآداب، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى ١٩٦٦م.

٧- جان بول سارتر : سيرتي الذاتية،ترجمة د/سهيل ادريس، دار الآداب،بيروت،الطبعة الثانية١٩٨٣م.

٨- جون ماكوري : الوجودية، ترجمة د/ امام عبد الفتاح امام، مراجعة د/ فؤاد زكريا، عالم المعرفة، العدد(٥٨)المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت١٩٨٢م.

٩- د/ زكريا ابراهيم : دراسات في الفلسفة المعاصرة، ج١، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٨م.

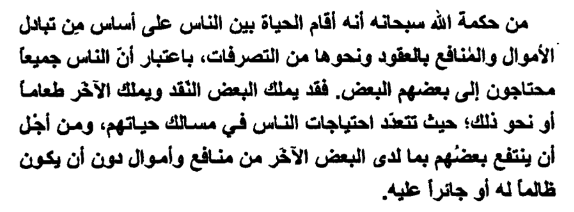
١٠- فرانسواز داستور: هيدجر والسؤال عن الزمان، ترجمة د/ سامي أدهم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشروالتوزيع، بيروت ، لبنان، الطبعة الثانية ٢٠٠٢م.

١١- مجاهد عبد المنعم : هيدجر راعي الوجود، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٣م.

١٢- مارجوري جرين : هيدجر، ترجمة/ مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،١٩٧٣م.

المصارف الإسلامية والخلاص من الشوائب الربوية

د. عبد الناصر بن خضر ميلاد (*)



من حكمة الله سبحانه أنه أقام الحياة بين الناس على أساس مِن تبادل الأموال والمنافع بالعقود ونحوها من التصرفات، باعتبار أنّ الناس جميعاً محتاجون إلى بعضهم البعض. فقد يملك البعض النّقد ويملك الآخر طعاماً أو نحو ذلك؛ حيث تتعدّد احتياجات الناس في مسالك حياتهم، ومن أجْل أن ينتفع بعضُهم بما لدى البعض الآخر من منافع وأموال دون أن يكون ظالماً له أو جائراً عليه.

هذا، وقد حرص الإسلام على صوْن المعاملات بين الناس، وحمايتها من أيّ دنس قد يشوبها ويُفسد على الناس مسالك حياتهم. وفي هذا نجد أنه حرّم الربا في سبيل ذلك.

يقصد إلى بناءٍ اقتصادي فاضل. فرأس المال لا يعمل وحده، ولا كسْب من غير تعرّض للخسارة، لأن رأس المال في النظام الربوي يُفترض كسْبه على الإطلاق من غير عمل قط .

والمقرر في نظم المعاملات الحديثة: أن البنوك -المصارف- ضرورةٌ من ضرورات الحياة، وهذا مما لا شك فيه لأنها تعتبر بحق وعاءً كبيراً لتجمّع رأس المال وإعادة دورانه واستثماره.

(*) باحث بجامعة طيبة الخاصة (المفتوحة)

غير أنّ النشاط الاستثماري للبنوك مقترن بالربا في حالتَي تجميع الأموال وإعادة استثمارها؛ وهذه هي المشكلة الأساسية في دوران رأس المال في البلاد الإسلامية خاصة، حيث التعامل بالربا المحرَّم شرعاً.

وهذا ما دفع علماءَ الاقتصاد في العالم الإسلامي إلى ضرورة الرجوع إلى الشريعة الإسلامية، للبحث عن مخرج من مأزق التحريم، بإيجاد مؤسّسات اقتصادية تتَّبع قواعد الإسلام بسبب أنه يرفض رفضاً تاماً وحاسماً التعاملَ بالربا شكلاً وموضوعاً، ويحرِّم الفائدة تحريماً قاطعاً مهما كانت ضئيلة، فإنّ المشكلة القائمة في هذا الشأن لا تمسّ أصل حُكم الربا المعلوم من الدِّين بالضرورة، والذي يَكفر جاحد ذلك الحكم -وهو الحرمة- ، والخلاف يقف عند وصْف وتكييف التعاملات فقط، حتى يتقرر اعتبارها من الربا المحرّم أم لا.

لكل هذا، فقد استعاض الإسلام عن ذلك نظاماً هو في الواقع من أمثل النُّظم الاقتصادية على الإطلاق. وهذا النظام هو: أن يشترك العمل ورأس المال على نحو معروف في الفقه الإسلامي بالقِراض أو المضاربة. وقد أثبتت التجارب العملية أنّ هذا النظام أنفع للصالح العام من نظام إضافة الفوائد إلى رأس المال؛ فإنّ رأس المال والعمل لا بدّ وأن يشتركَا معاً في الربح والخسارة.

هذا، والجدير بالتنبيه عليه: أنّ عَقد المضاربة له دَوْر بارز في تطويع الاستثمار المصرفي المعاصر لأحكام الشريعة الإسلامية الخالدة، بحيث يمكن للمصارف على أساس هذا العقد تجميع الأموال من مصادر متعدّدة دون الوقوع في الربا، كما يمكنها من إعادة تشغيل هذه الأموال المتجمّعة وتلبية حاجات رجال الأعمال والمستثمرين للأموال، دون الوقوع في الربا؛ بحيث يلتقي رأس المال بالجهد البشري لتكون ثمرة هذا اللقاء المبارك قسمة عادلة بينهما دون أن يطغَى أحد العنصرين على الآخر.

وهكذا كان لعقد المضاربة أثرُه الفعّال في الاستثمار المصرفي، حيث يتمكن المصرف من أن يجتذب الأموال من عموم الناس، ويُسخّرها لأغراض استثمارية.

وقد استلزم ذلك إلقاء الضوء على بعض أحكام الربا لمجرّد التذكير بها، وعرض المعاملات المصرفية على هذه الأحكام لاستيضاح جانب الحرمة في كل منها. ثم نقدّم العلاج الأمثل لهذه التصرفات المصرفية المحرّمة، وتنقيتها من شوائب الربا المحرَّم عن طريق تعديل الأنظمة والوسائل المعَدّة لدوران رأس المال في تلك المصارف بما يلائم الشريعة الإسلامية؛ وذلك بتقديم الصورة الكاملة لعقد المضاربة ليقوم عليها النظام البنكي والتعامل المصرفي على أهميته، والخروج من شوائب الربا بسلام، مع تحقيق النمو الاقتصادي وإنعاش رؤوس الأموال، وتحقيق مصالح الناس ورفع الحرج عنهم.

وسأتناول ذلك من خلال النظر في المباحث الآتية:

المبحث الأول: الربا في الفقه الإسلامي .

وفيه مطلبان :

المطلب الأول : الربا، وحكمة تحريمه .

المطلب الثاني : تحريم فوائد البنوك .

المبحث الثاني : البنوك والمعاملات الربوية .

المطلب الأول : الودائع المصرفية .

المطلب الثاني : خطابات الضمان، واعتماد الحساب.

المطلب الثالث : ربا القرض .

المبحث الثالث : الخلاص من شائبة ربا البنوك .

المبحث الرابع : أثر المضاربة في الحياة الاقتصادية.

المطلب الأول : التعريف بالمضاربة.

المطلب الثاني : أركان المضاربة وشروطها.

المطلب الثالث : أنواع المضاربة وصُوَرها.

المطلب الرابع : انتهاء المضاربة.

والله من وراء القصد، وهو الهادي إلى سواء السبيل.

المبحث الأول

الربا في الفقه الإسلامي

ونعرض فيما يلي بيان المراد بالربا، وحِكمة تحريمه، ودليل ذلك، مع استبيان الحكم الشرعي لفوائد البنوك.

المطلب الأول

الربا، وحكمة تحريمه

الربا في اللغة: اسم مقصور على الأشهر، وهو من: رَبَا يَرْبُو رَبْواً، ورُبُواً ورِبَاءً[1].

وجاء في "معجم مقاييس اللغة": "تقول العرب: رَبَا الشيءُ يَرْبُو، إذا زاد. ورَبَا الرَّابيةَ يَرْبُوها إذا علاها. ورَبَا: أصابه الرَّبْوُ. والرَّبْوُ: عُلوّ

[1] راجع: المصباح المنير، للفيومي، صفحة ٢١٧.

النفس. والرَّبْوة والرُّبْوَة: المكان المرتفع. ويقال: أرْبَتِ الحِنطةُ: زكَتْ. ويُقال: ربَّيْتُه، إذا غَذَوْتُه لأنه إذا ربَا نما وزاد"[2].

والربا في الاصطلاح:

عرّفه الحنفية: بأنه فضل خالٍ عن عوض بمعيار شرعي مشروط لأحد المتعاقدين في المعاوضة[3].

وعرَّفه المالكية: بمراعاة تقسيم الربا إلى: ربا الفضل، والنَّسَاء، والمزابَنة.

أمّا ربا الفضل فهو: بيع نقد أو طعام بجنسه متفاضلاً حالاً.

وربا النَّساء هو: بيع طعام بطعام أو نقد بنقد مؤجَّلاً، وفي غيرهما في حالة التفاضل واتّحاد جنسهما أو منفعتهما. أمّا ربا المزابنة فهو: عبارة عن بيع معلوم بمجهول، أو مجهول بمعلوم من جنسه[4].

وعرَّفه الشافعية: بأنه عقد على عِوَض بعِوَضٍ مخصوص، غير معلوم التماثل في معيار الشرع حالة العقد، أو تأخير في البدلَيْن أو أحدهما[5].

وعرَّفه الحنابلة: بأنه تفاضل في أشياء، ونسأ في أشياء، مختص بأشياء ورد الشرع بتحريمها -أي: تحريم الرِّبا فيها- نصاً في البعض، وقياساً في الباقي منها[6].

---

(2) راجع: معجم مقاييس اللغة، لأحمد بن فارس ٢/ ٤٨٣.

(3) راجع: حاشية ابن عابدين ٤/ ١٧٦، والهداية شرح البداية، للمرغيناني ٣/ ٦١، والاختيار لتعليل المختار، للموصلي ٢/ ٣٠.

(4) راجع: بلغة السالك، للصاوي ٢/ ٣٨٧، جواهر الإكليل شرح مختصر خليل، للأزهري ٢/ ١٧، وحاشية الخرشي على مختصر خليل ٥/ ٣٥٧

(5) راجع: مغني المحتاج، للشربيني ٢/ ٢١، المبسوط، للسرخسي ١٢/ ١٠٩، ولمهذب، للشيرازي ٣/ ٢٧٠

وهكذا نجد أن المعنى الاصطلاحي لم يبتعد عن المعنى اللغوي؛ فكلاهما يدور حول الزيادة؛ وإن كان المعنى الاصطلاحي قيّدها بكونها زيادة في أشياء خاصّة ورَد الشرع بتحريمها. وهذا شأن كلّ تعريف اصطلاحي مع المعنى اللغوي.

وعن حرمة تحريم الربا، نجد أن الشريعة الإسلامية قد سلكت مسلكاً حكيماً في تحريمها للربا؛ وهذا المسلك نراه واضحاً في السُّوَر والمواضع التي تحدّثت عن هذا التحريم. فقد ذُكر الرّبا في أربع من سُوَر القرآن الكريم؛ إحداها مكّيّة وهي قوله تعالى: {وَمَا آتَيْتُمْ مِنْ رِباً لِيَرْبُوَ فِي أَمْوَالِ النَّاسِ فَلا يَرْبُو عِنْدَ اللَّهِ وَمَا آتَيْتُمْ مِنْ زَكَاةٍ تُرِيدُونَ وَجْهَ اللَّهِ فَأُولَئِكَ هُمُ الْمُضْعِفُونَ}[٧].

ثم توالت آيات تحريم الربا على نحو من التدرج في الذم، وتحديد العقوبة خاصة في السُّوَر المدنية حيث كانت أشدّ في التنفير من رذيلة التعامل بالربا. فقد ورد في سورة (النساء) آيتان في هذا الشأن فقال سبحانه: {فَبِظُلْمٍ مِنَ الَّذِينَ هَادُوا حَرَّمْنَا عَلَيْهِمْ طَيِّبَاتٍ أُحِلَّتْ لَهُمْ وَبِصَدِّهِمْ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ كَثِيراً * وَأَخْذِهِمُ الرِّبَا وَقَدْ نُهُوا عَنْهُ وَأَكْلِهِمْ أَمْوَالَ النَّاسِ بِالْبَاطِلِ وَأَعْتَدْنَا لِلْكَافِرِينَ مِنْهُمْ عَذَاباً أَلِيماً}[٨].

ثم جاءت سورة (آل عمران) شاملة النص على التنفير الأشد لمن يتعامل بالربا، فقال سبحانه: {يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لا تَأْكُلُوا الرِّبَا أَضْعَافاً مُضَاعَفَةً وَاتَّقُوا اللَّهَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ}[٩].

---

(6) راجع: الروض المربع، للبهوتي ٢/ ٢٥٩، شرح منتهى الإرادات، للبهوتي ٢/ ٦٦٧، كشاف القناع، للبهوتي ٥/ ١٤٧٩، ومجموع الفتاوى، لابن تيمية ٢٠/ ٣٤٩.

(7) سورة الروم: الآية ٣٩.

(8) سورة النساء الآيتان: ١٦٠، ١٦١.

(9) سورة آل عمران الآية: ١٣٠.

ثم نزلت بعد ذلك ستّ آيات في أواخر سورة (البقرة)، وكانت هذه الآيات من أواخر ما نزل من القرآن الكريم على النبي -صلى الله عليه وسلم-. وكان في هذه الآيات ما يَحسم مسألة التعامل بالربا حسماً تاماً؛ إذ حرّمته تحريماً قاطعاً إلى يوم القيامة، وشبّهت الذين يتعاملون به بتشبيهات تفزع منها النفوس، وأعلنت الحرب من الله سبحانه ومن رسوله على كلّ من يأكل الربا، وأنّ الذين يتعاملون به أخذاً أو إعطاءً لا يقومون إلا كما يقوم المتخبّط المصروع المجنون الذي مسه الشيطان، وأن هذا يكون يوم القيامة عند لقاء الله سبحانه. كما أنّ هذه الآيات ردّتْ على من أراد التسوية بين البيع والربا في الحكم، وحذّرت من التمادي في التعامل بالربا، وفتحت الباب أمام التائبين، وتوعّدت العائدين إلى الربا بأشدّ العقوبات. ثم بيّنت أن الربا يَمحق المال ويزيله، وأنّ الصّدقات تُنمّيه وتزيده. ثم بشّر الله سبحانه المؤمنين الصادقين بأعظم البشارات، وأمَرَهم بأن يأخذوا من المدينين رؤوس أموالهم فقط. ثم أعلنت الآيات الحرب على كلّ مَن يتعاطى الربا؛ والمعروف أنّ مَن حاربَه الله ورسوله فلا فلاح له أبداً. هذا كله مع دعوة الدائنين إلى أن يصبروا على المدينين. وحبّب الشرع إليه التصدق والإحسان على المعسِر منهم، فقال سبحانه في أواخر سورة (البقرة): {الَّذِينَ يَأْكُلُونَ الرِّبا لاَ يَقُومُونَ إِلَّا كَمَا يَقُومُ الَّذِي يَتَخَبَّطُهُ الشَّيْطَانُ مِنَ الْمَسِّ ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ قَالُوا إِنَّمَا الْبَيْعُ مِثْلُ الرِّبا وَأَحَلَّ اللَّهُ الْبَيْعَ وَحَرَّمَ الرِّبا فَمَنْ جَاءَهُ مَوْعِظَةٌ مِنْ رَبِّهِ فَانْتَهَى فَلَهُ مَا سَلَفَ وَأَمْرُهُ إِلَى اللَّهِ وَمَنْ عَادَ فَأُولَئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ * يَمْحَقُ اللَّهُ الرِّبا وَيُرْبِي الصَّدَقَاتِ وَاللَّهُ لا يُحِبُّ كُلَّ كَفَّارٍ أَثِيمٍ * إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَأَقَامُوا الصَّلاةَ وَآتَوُا الزَّكَاةَ لَهُمْ أَجْرُهُمْ عِنْدَ رَبِّهِمْ وَلا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلا هُمْ يَحْزَنُونَ * يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اتَّقُوا اللَّهَ وَذَرُوا مَا بَقِيَ مِنَ الرِّبا إِنْ كُنْتُمْ مُؤْمِنِينَ * فَإِنْ لَمْ تَفْعَلُوا فَأْذَنُوا بِحَرْبٍ مِنَ اللَّهِ وَرَسُولِهِ وَإِنْ تُبْتُمْ فَلَكُمْ رُؤُوسُ أَمْوَالِكُمْ

لا تَظْلِمُونَ وَلاَ تُظْلَمُونَ * وَإِنْ كَانَ ذُو عُسْرَةٍ فَنَظِرَةٌ إِلَى مَيْسَرَةٍ وَأَنْ تَصَدَّقُوا خَيْرٌ لَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ تَعْلَمُونَ}[10].

فمن خلال هذه الآيات الكريمات، يتقرر لدينا -نحن المسلمين- أن الله سبحانه قد حرّم الربا تحريماً قاطعاً، وأن هذا لا يَخفى على عاقل، وأنّ القرآن الكريم قد سلك في هذا مَسلك التدرج والتربية السليمة؛ فله في هذا أعظم منهج وأهدى سبيل، وأحكم الطرُق اللازمة لاقتلاع تلك الرذيلة من المجتمع[11].

كما أن السُّنة المطهَّرة وردت مؤكّدة لتحريم التعامل بالربا الوارد في القرآن الكريم، وفصّلت ما قد يكون قد خفِيَ على الناس في شأن ذلك الدّاء الممقوت في المجتمع الإسلامي.

- فهذا رسول الله -صلى الله عليه وسلم- يَعُدّ الرِّبا من كبائر الذنوب. روي عن أبي هريرة -رضي الله عنه- من قول النبي -صلى الله عليه وسلم-: «اجتنبوا السبع الموبقات. قالوا: وما هي، يا رسول الله؟ قال: "الشرك بالله، والسحر، وقتل النفس التي حرّم الله إلا بالحق، وأكل الربا، وأكل مال اليتيم، والتولّي يوم الزحف، وقذف المحصَنات الغافلات المؤمنات»[12]. وبيّن الرسول -صلى الله عليه وسلم- أنّ لعنة الله شملت كلّ مَن اشترك في عقد الربا؛ فقد روي عن جابر بن عبد الله -رضي الله عنهما- قال: «لعَن رسول الله آكلَ الربا، وموكله، وشاهِدَيْه، وكاتِبه، قال: هم سواء»[13]. واللعن من الله: الطرد والإبعاد عن رحمته جلّ وعلا.

---

(10) سورة البقرة الآيات: ٢٧٥-٢٨٠.
(11) راجع: الجامع لأحكام القرآن، للقرطبي ٣/ ٢٢٥- ٢٤٢.
(12) راجع: صحيح مسلم بشرح النووي ٤/ ١١٠، وسنن ابن ماجة ٢/ ٧٦٤.
(13) راجع: صحيح مسلم بشرح النووي ١١/ ٢٦، نيل الأوطار للشوكاني ٥/ ١٨٩، وسبل السلام للصنعاني ٣/ ٤٧.

- وبما رُوي عن عبادة بن الصامت -رضي الله عنه- قال: قال رسول الله -صلى الله عليه وسلم-: «الذهب بالذهب، والفضة بالفضة، والبُرّ بالبُرّ، والشعير بالشعير، والتمر بالتمر، والملح بالملح، مِثلاً بمِثل، سواءً بسواء، يداً بيَد. فإذا اختلفت هذه الأصناف فبيعوا كيف شئتم إذا كان يداً بيَد»[١٤].

هذا فضلاً عن أن إجماع المسلمين على تحريم الربا جملة، وإن اختلف الفقهاء في تفصيل مسائله، وتبيين أحكامه، وتفسير شرائطه.

أما عن حِكمة تحريم الربا، فإنه من أكبر الكبائر التي حرّمتها الشرائع السماوية. وقد اتفقت على ذلك جميعُ العقول الإنسانية السليمة؛ بل إنّ المسلم الذي يُنكر تحريم الإسلام للربا يُعَدّ مُنكِراً لأمر معلوم من الدِّين بالضرورة، وبهذا الإنكار والجحود يكون مارقاً عن دين الإسلام.

ومن الممكن الآن أن نوضّح الحكمة من تحريم الربا فيما يأتي:

١- أن الربا ينافى الأخلاق الفاضلة؛ فالناظر في التعامل في الربا يجده متنافياً مع الأخلاق الإسلامية الفاضلة. كما أنه يتعارض أيضاً مع المقوّمات التي خصّ الله -سبحانه وتعالى- المجتمع الإسلامي بها. فهو ينزع الشفقة والرحمة من قلب الإنسان نحو أخيه الإنسان، ويقضي على روح التعاون بين الناس، ويُولّد بينهم الأحقاد والعداوات، بسبب استغلال الذين قست قلوبهم وماتت ضمائرهم للمحتاجين أسوأ استغلال؛ حيث يتولد لدى المرابي النّهم والقسوة وعبادة المال والأنانية؛ وهذه صفات مدمِّرة للأخلاق. ولهذا وجدنا القرآن الكريم يَصِف المؤمنين بقول الله تعالى: {وَيُؤْثِرُونَ عَلَى أَنْفُسِهِمْ وَلَوْ كَانَ بِهِمْ خَصَاصَةٌ وَمَنْ يُوقَ شُحَّ نَفْسِهِ فَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ}[١٥].

---

(14) راجع: صحيح مسلم بشرح النووي ١١/ ١٤.
(15) سورة الحشر الآية: ٩.

ويقول النبي -صلى الله عليه وسلم-: «مَن نَفَّس عن مؤمن كُربة مِن كُرَب يوم الدنيا، نَفَّس الله عنه كُربة مِن كُرَب يوم القيامة». فالتكافل دعامة من دعائم المجتمع. ولا شك أن الربا يهدم هذا التكافل فينزع الشفقة والتراحم والمواساة، ويحيل المودة والمحبة والتآلف إلى ضغينة وحقد على المرابين.

٢- أن الربا يُعتبر آفة اجتماعية؛ فهو يزرع الأحقاد في النفوس بين أفراد المجتمع، كما أنه يتسبَّب في الكثير من الجرائم والأمراض النفسية؛ وذلك لأن المجتمع الذي يتعامل أفرادُه فيما بينهم بالأثرة، ولا يساعد بعضهم بعضاً إلا بمقابل فائدة محدّدة، مما ينشأ معه الكوارث الاجتماعية التي تحيق بالمتعاملين بالربا من آكلين وموكلين على السواء.

٣- أن التعامل بالربا يُؤدِّي إلى وجود طبقة من الجشِعين الذين تكثر في أيديهم الأموال بدون جهد يُذكر. فهم يُرَبِّي الإنسان على الكسل والخمول، ويُقعده عن العمل، فلا يكاد يتحمّل مشقة الكسب والتجارة والصناعة الشاقة. وبهذا يصبح عضواً فاسداً في المجتمع. وكلما فشا الربا وانتشر، كثرت هذه الأعضاء الفاسدة في جسم الأمّة، فتضعف تدريجياً حتى تنهار.

وعلى هذا كان الربا عاملاً من عوامل الحقد في المجتمع، وليس بين الأفراد فقط وإنما في المجتمع الدولي كله. فمثلاً: عند ما لجأت إنجلترا إلى أمريكا للاقتراض منها بعد الحرب العالمية، رفضت إقراضها إلا بشروط ربوية؛ وقد أثر ذلك في نفسية الشعب الإنجليزي، مما جعل اللورد كينز في خطبته بمجلس اللوردات يقول: "لا أستطيع أن أنسى أبدَ الدهر

ذلك الحزن الشديد والألم المرير الذي ألحق بنا من معاملة أمريكا لنا في هذه الاتفاقية؛ فإنها أبَتْ أن تُقرضنا شيئاً إلا بالربا"[١٦].

والإسلام يقصد من تحريم الربا بناءَ اقتصادٍ سليم، لأن رأس المال لا يعمل وحده، وأنه لا كسب من غير تعرّض للخسارة، وأن النظام الربوي يفرض كسباً لرأس المال من غير عمل قط ومن غير تعرض للخسارة قط؛ ولهذا لم يُبِح الإسلام للتاجر أو المستغِلّ أن يأخذ المقدار من المال ويدفع الربا بقدر معلوم خسِر أو كسب لأن الإسلام جعل لرأس المال سلطاناً ولملكيته مقاماً، ولكنه لا يكسب وحده ولا يكسب من غير تعرّض للخسارة. ولهذا كان أساس التعامل المالي بين الناس في الإسلام قائماً على السلامة من الإفراط والتفريط والظلم والمغالاة، فطريقته سالمة من الوكس والشطط.

ومجمل القول: أن الحِكمة تحريم الربا:

أولاً: أنه يُربّي الإنسان على الكسل والخمول، والابتعاد عن الاشتغال بالمكاسب المباحة النافعة.

ثانياً: أن فيه ظلماً واضحاً، لا سيما في القرض لأن فيه أخذ مال مِن غير عِوض ولا جهد ولا عمل ولا تعرّض لربح وخسارة.

ثالثاً: أنه يُفضي إلى انقطاع المعروف بين الناس والتعاون والتراحم والمواساة والإحسان فيما بينهم، وتكدّس الأموال بأيدي نفر قليل من المرابين.

رابعاً: الربا يجمع أموال الأمّة في يد طبقة معيّنة تتحكم في رقاب الناس واقتصاد البلاد.

---

(16) راجع: مقومات الاقتصاد الإسلامي لعبد السميع المصري صفحة ١٧٧.

خامساً: الربا معصية كبيرة لله تعالى، ينطوي على خيانة الأمانة في المال الذي استُخلِف عليه الإنسان؛ إذ المرابي يخون الله ورسوله، ويتمرّد على أوامر الله ورسوله.

سادساً: الربا مصادم للأخلاق، ناقض للفضيلة. لا يعرف الخُلق والفضيلة، ولا يتقبّلهما أبداً؛ لأن المرابين لا تزيد ثرواتهم إلا إذا كثُرت مصائب الناس وعظُمت حاجتهم. والذين يتعاطون الربا أعداء ألِدّاء للمجتمع، لا يرجون له خيراً؛ بل يعملون على نزول المصائب وخَلق الأزمات[١٧].

هذا ويتنوع ربا البيع إلى ما يأتي :

١- ربا الفضل: هو زيادة أحد البدلين من الأموال الربوية على الآخر إذا اتفق البدلان في الجنس.

فقد جاء في "بدائع الصنائع" : "... ربا الفضل فهو زيادة عين مال شُرطت في عقد البيع على المعيار الشرعي... عند اتّحاد الجنس"[١٨].

وجاء في "القوانين الفقهية" : "... في ربا التفاضل يَحرم التفاضل في بيع الذهب بالذهب والفضة بالفضة في المراطلة والمبادلة. فلا يجوز أن يكون بينهما زيادة أصلاً"[١٩].

وفي "مغني المحتاج" : "... وهو البيع مع زيادة أحد العِوَضين عن الآخر..."[٢٠].

---

[17] راجع: البنوك الإسلامية بين النظرية والتطبيق، للدكتور عبد الله الطيار صفحة ٧٩.

[18] راجع: بدائع الصنائع، للكاساني ٥/ ١٨٣.

[19] راجع: القوانين الفقهية، لابن جزي صفحة ١٦٦.

[20] راجع: مغني المحتاج، الشربيني ٢/ ٣٠، والمغني، لابن قدامة ٤/ ٤.

٢- ربا النسيئة :

وهو من: أنسَأْتُه الدَّيْن: أخَّرْتُه. يقال: نسَأتُ الشيء إذا أجّلتُه وأخَّرْتُه[٢١]. فالنّسأ في اللغة هو: التأخير والتأجيل. قال سبحانه: {إِنَّمَا النَّسِيءُ زِيَادَةٌ فِي الْكُفْرِ}[٢٢].

وربا النسيئة هو: الزيادة في أحد العِوَضيْن مقابل تأخير الدفع. ويُسمَّى: ربا الجلي والخفي، وهو: ربا الجاهلية، وبربا النقد وربا الدُّيون. ويُسمَّى أيضاً بربا القرآن لأنه حرم بالقرآن الكريم في قوله تعالى: {يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لاَ تَأْكُلُوا الرِّبَا أَضْعَافاً مُضَاعَفَةً}[٢٣].

٣- ربا اليد: وهو البيع مع تأخير قبْضهما أو قبْض أحدِهما عن التفرق من المجلس أو التخاير فيه، بشرْط اتحادهما علة بأن يكون كلّ منهما مطعوماً، أو كلّ منهما نقداً، وإن اختلف الجنس[٢٤].

هذا، والفرْق بين هذا النوع وبين ربا النَّساء: أنّ ربا النَّساء هو في حالة تأخير استحقاق القبْض، أي: حالة البيْع الذي يُشترط فيه الأجَل ولو كان قصيراً، بخلاف ربا اليد: فهو في حالة تأخير القبْض، أي: حالة البيع الحالّ المنجز مع تأخير القبْض. وعند الجمهور -عَدَا الشافعية-: هذا النوع داخل في ربا النَّسا[٢٥].

وقد زاد المالكية على النوعيْن الأوّلين: ربا المزابنة؛ وهو عندهم: بيع معلوم بمجهول، أو مجهول بمجهول من جنسه. وهذا النوع يدخل عند

(21) راجع: المصباح المنير، للفيومي صفحة ٦٠٤، ٦٠٥.
(22) سورة التوبة آية: ٣٧.
(23) سورة آل عمران آية: ١٣٠.
(24) راجع: الزواجر عن اقتراف الكبائر، للهيثمي صفحة ١/ ٤٨٢.
(25) راجع: الربا والمعاملات المصرفية، للدكتور عمر المتروك صفحة ١٤١.

الجمهور -عَدا المالكية- في البيوع المنهيِّ عنها وليس الربا، وإن كان يرى البعضُ أنه يدخل ضمن ربا النَّسيئة(٢٦).

المطلب الثاني

تحريم فوائد البنوك

الفائدة: عبارة عن المبلغ المستحَق على مبلغ معيّن أقرض لفترة معيّنة عادة ما تكون سَنة. وسِعْر الفائدة هو: النسبة المئوية لمقدار الفائدة، منسوباً إلى المبلغ الأصليّ كأساس(٢٧).

وأصل الفائدة هو: ناتج بسبب مقابل للحرمان من الأموال السائلة التي قد يحتفظ بها المدَّخِر استخداماً لنفسه، أو يتنازل عنها لغيره ليستخدمها مقابل نسبة مئوية عن رأس المال(٢٨).

هذا، وقد برّر المتعاملون بالفائدة أخذاً وإعطاءً بإغراء الأفراد بالتخلّي عن الأموال السائلة لديهم، وذلك من أجْل تحصيل السّلع للآخرين باستخدامها واستثمارها للصالح العامّ والخاصّ. وقالوا: إنّ في تقريرها تسهيل مهمّة مَن يريد الاقتراض برأس مال نقدي، فضلاً عن أن تخلي الأفراد المقرضين من أموالهم للمقترضين من أجْل استغلال هذه الأموال في مشروعات إنتاجية تدرّ على المقترض الربح الكثير، مما يؤدّي إلى إعطاء المقرض جزءاً من هذا المال في صورة الفائدة.

وذكروا مبرّرات كثيرة للتعامل بالفائدة حتى وصل الأمر إلى أنّ الغنيّ ازداد في غناه، وأنّ الفقير التصق بالتراب وزاد فقراً على فقره.

---

(26) راجع: تنوير الحوالك شرح على موطإ مالك ٣/ ١٢٨.
(27) راجع: مبادئ الاقتصاد، للدكتور محمد جلال أبو الذهب صفحة ٢٠٥، ٢٠٦.
(28) المدخل إلى أسس علم الاقتصاد، للدكتور إسماعيل هاشم صفحة ٤٢٣.

غير أنّ الثابت والمقرر لدى العقلاء من المسلمين هو: أنّ فوائد البنوك هي الربا الحرام، وأنّه لا شك في هذا رغم الخلاف في وصف وتكييف بعض الصُّوَر من هذه الفوائد، محاولة للتخفيف من حِدّة هذا التحريم المقرّر شرعاً، بإخراج بعض الصوَر من حيِّز الربا المحرّم، مع ملاحظة أنه لا يمكن لأحد كائناً مَن كان أن يقول بغير حرمة الربا لأنه في هذه الحالة سيكون قد أنكر معلوماً مِن الدِّين بالضرورة؛ وهذا معلوم كُفره - والعياذ بالله سبحانه-.

وقد أصْدرت مجامع الفقه والمؤتمرات المنعقدة لمناقشة مسألة فوائد البنوك عدّة قرارات جاءت في مجموعها محرِّمة لكافة أشكال تلك الفوائد المتحصّلة من التعامل مع البنوك، كما أنه قد تعدّدت الفتاوى والردود حول ما أثير من الجدل الكثير حول وصف وتكييف تلك الفوائد البنكية ومدّة حرمة التعامل بها، باعتبارها من صُور الربا المحرّم شرعاً. وهذه بعض المقررات والإصدارات والفتاوى المتعلقة بهذه المسألة:

أ- فتاوى اللجنة الدائمة للبحوث العلمية والإفتاء والدعوة والإرشاد على السؤال الذي ينص على أن بعض البنوك تعطي أرباحاً بالمبالغ التي توضع لديْها مِن قِبل المُودِعين، ونحن لا ندري ما حُكم هذه الفوائد؟ هل هي ربا؟ أم هي ربح جائز يجوز للمسلم أخْذه؟ وهل يوجد في العالم العربيّ بنوك تتعامل مع الناس طبْق الشريعة الإسلامية؟

وأجابت بما يلي :

"أولاً: الأرباح التي يدفعها البنك للمُودِعين على المبالغ التي أوْدَعُوهَا فيه تُعتبر ربا. ولا يحلّ له أن ينتفع بهذه الأرباح. وعليه أن يتوب إلى الله من الإيداع في البنوك الربوية، وأن يسحب المبلغ الذي أودعه وربْحه،

ويحتفظ بأصل المبلغ، ويُنفق ما زاد عليه في وجوه البرّ من فقراء ومساكين وإصلاح مَرافِق عامّة ونحو ذلك.

ثانياً: ابحث عن محلّ لا يتعامل بالربا ولو دكاناً، وضع مبلغك فيه على طريق التجارة مضاربة، على أن يكون لك جزء مُشاع معلوم من الربح، كالثلث مثلاً. وإن شئتَ فضَعْ مبلغك فيه أمانة بدون فائدة. وصلى الله على نبينا محمد وآله وصحبه وسلم"(٢٩).

ب- فتوى فضيلة الشيخ جاد الحق علي جاد الحق -رحمه الله- شيخ الأزهر، جاء فيها: "أصدر مؤتمر علماء المسلمين المنعقد في شهر المحرم سنة ١٣٨٥هـ (مايو ١٩٩٥م) بهيئة مؤتمر مجمع البحوث الإسلامية بالأزهر الشريف، الذي من مهامّه بحكم القانون -قانون الأزهر- ولائحته التنفيذية الصادرة بقرار جمهوري: بيان الرأي فيما يجدّ من مشكلات مذهبية أو اقتصادية أو اجتماعية. وقد شارك في هذا المؤتمر العديد من رجال القانون والاقتصاد والاجتماع من مختلف الأقطار. وكان من قراراته ما يلي:

١- الفائدة على أنواع القروض كلها ربا محرّم لا فرْق في ذلك بين ما يُسمَّى بالقرض الاستهلاكي وما يُسمَّى بالقرض الإنتاجي، لأن نصوص الكتاب والسُّنة في مجموعها قاطعة في تحريم النوعين.

٢- كثير الربا وقليله حرام كما يشير إلى ذلك الفهم الصحيح في قوله تعالى: {يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لا تَأْكُلُوا الرِّبَا أَضْعَافاً مُضَاعَفَةً}(٣٠).

---

(29) فتوى رقم ٧١٣٣ بتاريخ ٦/ ٧/ ١٤٠٤هـ.
(30) سورة آل عمران الآية: ١٣٠.

٣- الإقراض بالربا محرّم لا تُبيحه حاجة ولا ضرورة، والاقتراض بالربا محرّم كذلك، ولا يرتفع إثمه إلا إذا دعَت إليه الضرورة. وكلّ امرئ متروك لدينه في تقدير ضرورته.

٤- أعمال البنوك من الحسابات الجارية، وصَرْف الشيكات، وخطابات الاعتماد، والكمبيالات الداخلية التي يقوم عليها العمل بين التجار والبنوك في الداخل: كلّ هذا في المعاملات المصرفية الجائزة وما يُؤخذ نظيرَ فائدة هذه الأعمال ليس من الربا.

٥- الحسابات ذات الأجَل، وفتح الاعتمادات بفائدة، وسائر أنواع الإقراض نظيرَ فائدة: كلها من المعاملات الربوية.

٦- أما المعاملات المصرفية المتعلقة بالكمبيالات الجارية، فقد أحيل النظر فيها على أن يتمّ بحثها. وعن حيْرة الناس فيما يتعلق بودائعهم في البنوك وموقعها من الحلال والحرام، أجاب فضيلته مؤكّداً: هي داخلة في البند الأول من هذه القرارات التي تنص على أن الفائدة بالزيادة المحدّدة قرض في تعريف القانون.

وعن كيفية تمويل مشروعات الدولة بمال حلال قال فضيلته: أن تكون البنوك مشاركة في المشروعات التي تقرضها من إيداعات الناس، لا بد أن تقرضها بفائدة: هي ربا، وتعطي أصحاب هذه الإيداعات بعض هذه الفائدة.

وعن الموقف بالنسبة لمشروعات الخدمات التي تموّل جانباً من استثماراتها البنوك، قال فضيلته: لقد علمنا من المختصين أثناء بحث موضوع شهادات الاستثمار: أنّ أموال شهادات الاستثمار توجّه إلى الخدمات، وأن الدولة تدفع من خزانتها أرباح هذه الشهادات. وقد نص في القرارات الوزارية المنفّذة لقانونها على ذلك، بأن تدفع الدولة فائدة ممنوحة

لأصحاب هذه الشهادات؛ وهذا هو السبب الذي توقف مجمع البحوث من أجْله في تحديد الحكم الشرعي بالنسبة لهذه الشهادات.

وذلك على أن يتم تعديل القرارات الوزارية بجعْل الأرباح التي تُصرف لأصحاب هذه الشهادات منحة ادّخار من الدولة، بدلاً من أن تُعطى في شكل فائدة؛ وهذا تعديل واجب لعقد هذه الشهادات... والمسلمون عند شروطهم، إلا شرط حَرَّم حلالاً أو أحَلَّ حراماً... ولكنّ المختصّين بهذه الشهادات توقفوا عن الرد على هذا الاقتراح المرغوب به تصحيح العقد.

وهذا ما قاله شيخ الأزهر السابق -رحمه الله رحمة واسعة- فأرضى ربَّه، وأبرأ ذمّته، ورجّح وزنه عند الأمة[٣١].

جـ - وقد أيّد ذلك وأكده مجلس الفقه الإسلامي المنبثق عن منظمة المؤتمر الإسلامي في دورة انعقاد مؤتمره الثاني بجدة من ١٠-١٦ ربيع الثاني سنة ١٤٠٦هـ الموافق ٢٢-٢٨ ديسمبر سنة ١٩٨٥م، بعد أن عرضت عليه بحوث مختلفة في التعامل المصرفي المعاصر، وبعد التأمل فيما قدّم ومناقشته مناقشة مركزة أبرزت الآثار السيئة لهذا التعامل على النظام الاقتصادي العالمي وعلى استقراره خاصة في دول العالم الثالث. وكانت قراراته:

أولاً: أن كل زيادة (أو فائدة) على الدَّيْن الذي حلّ أجَله وعجز المدين عن الوفاء به مقابل تأجيله، وكذلك الزيادة (أو الفائدة) على القرض منذ بداية العقد: هاتان الصورتان ربا محرّم شرعاً.

[31] راجع: فوائد البنوك هي الربا المحرم، للدكتور يوسف القرضاوي صفحة ١٣٧، ١٣٨.

ثانياً: أن البديل الذي يضمن السيولة المالية والمساعدة على النشاط الاقتصادي حسب الصورة التي يرتضيها الإسلام، هي التعامل وفقاً للأحكام الشرعية ولا سيما ما صدر عن هيئات الفتوى المعنيّة بالنظر في جميع أحوال التعامل التي تمارسها المصارف الإسلامية في الواقع العملي.

ثالثاً: قد قرر المجمع التأكيد على دعوة الحكومات الإسلامية إلى تشجيع المصارف الإسلامية القائمة، والتمكين لإقامتها في كل بلد إسلامي لتغطي حاجة المسلمين كيلا يعيش المسلم في تناقض بين واقعه ومقتضيات عقيدته، والله أعلم[٣٢].

د - قرار علماء الأزهر بمكة المكرمة في ذي الحجة سنة ١٤١١هـ يونيه سنة ١٩٩١، والموقّع عليه من ثلاثة وثلاثين عالماً من علماء الأزهر الشريف، والذي قرّر:

أنه من البديهيات التي لا تقبل المناقشة: أنّ فكرة البنوك مبنيّة أساساً على المعاملات الربوية، وأنّ وظيفة البنك كما يُحدِّدها أهل الاختصاص الأمناء ما هي إلا التعامل في الديون أو القروض أو الائتمان، ويشمل هذا التعاون شِقَّيْن: الأول: الاتّجار في الدُّيون والقروض والائتمان. والثاني: خلق الدُّيون والقروض والائتمان... والدَّيْن والائتمان هما وجها القَرْض. فمِن وجْهة نظر المدين يُسمَّى دَيْناً، ومِن وجْهة نظر الدَّائن يُسمَّى ائتماناً؛ ولذا يمكننا القول بأنّ البنوك تُتاجر في النقود ولا تُتاجر بالنقود، وأنّها امتداد لسلوك اليهودي الذي كان مشهوراً عند العرب وغيرهم؛ حيث كان اليهوديّ يضع نقوده على المنضدة ليُقرض المحتاج بفائدة تزداد بمُضِيِّ

---

(32) نقلاً عن: فوائد البنوك هي الربا المحرم، للدكتور يوسف القرضاوي صفحة ١٤٤، ١٤٥.

المدة التي تُبقي النقود فيها عند مَن يقترضها. ومن البديهيات أنّ البنوك التجارية ما هي إلاّ واسطة بين المودع والمقترض. فهي تأخذ الوديعة من صاحبها، وتُحدّد له نسبة مئوية معلومة مقدّمة من قيمة هذه الوديعة، ثم تُعطي الوديعة لمن يقترضها بنسبة مئوية أعلى، والفرْق بين النّسبتيْن هو الذي تربحه البنوك، ويعيش عليه العاملون فيها... وعلى هذا، يكون من الظلم والتعسف والافتراء: افتراض أو تخيّل أن البنك يعمل بنظام المضاربة الشرعية. إنها معاملة ربوية واضحة، وهي معاملة متّحدة في كلّ بنوك الدنيا لم يؤخذ فيها برأي الإسلام"[٣٣].

وهكذا، فقد تناول الكثير من العلماء قديماً وحديثاً حرمة الربا بالتأصيل والبيان، بما يُفيد أنّ حرمة الربا تنطبق على كلّ زيادة على القرض، سواء كانت زيادة أولى أم ثانية، وأنّ هذه الحرمة تنطبق أيضاً على الزيادة على دَيْن حلّ وقتُ سداده. ومن هذا: ما نقله الشيخ رشيد رضا في "تفسير المنار" عن الإمام محمد عبده -رحمه الله تعالى- بصدد رده على من يزعم أن تحريم الربا سبب في فقر المسلمين وضعفهم، حين قال الإمام: "إنّ هذا القول وَهْم... وأنّ الأمّة أفضى بها الجهل إلى إن صارت تجعل علة الرقيّ والارتفاع هي عيْن العلة للسقوط والانحطاط. ومن ذلك: استدانة أفرادنا وحكوماتنا من الأجانب بالربا؛ فإنها أضاعت ثروتنا وملكنا، وكان الدّين لو اتبعناه عاصماً منها...". وقال: "إن الله تعالى جعل طريق تعامل الناس في معايشهم أن تكون استفادة كلّ واحد من الآخَر بعمل، ولم يجعل لأحَدٍ منهم حقاً على الآخَر بغير عمَل، لأنه باطل لا مُقابل له. وبهذه السُّنة أحلّ البيع لأنّ فيه عِوَضاً يُقابل عِوضاً، وحرّم الربا لأن فيه زيادة لا مقابل لها". ويقول: "أيضاً في أحد وجوه تحريم الربا القائم على ثمنيّة النقد، فإذا تحوّل هذا وصار النقد مقصوداً بالاستغلال، فإن هذا يُؤدّي إلى انتزاع الثروة من

---

[33] نقلاً عن فوائد البنوك، للدكتور يوسف القرضاوي صفحة ١٨٢- ١٨٤.

أيدي أكثر الناس وحَصْرها في أيدي الذين يجعلون أعمالهم قاصرة على استغلال المال بالمال، فينمو المال ويربو عندهم ويُخزن في الصناديق والبيوت المالية المصروفة بالبنوك، ويبخس العاملون قيم أعمالهم، لأن الربح يكون مُعظمه من المال نفسه؛ وبذلك يهلك الفقراء"[٣٤].

المبحث الثاني

البنوك والمعاملات الربوية

لقد نشأت البنوك نشأة يهودية ربوية، وظلّ هذا الطابع مسيطراً عليها حتى عصرنا الحاضر. وقد صَوَّر لنا بعض الاقتصاديين أنّ الاقتصاد لا يقوم بدونها، وأنّ هذه البنوك على اختلاف أنظمتها لا تقوم بدون نظام الفائدة المعروف [وهو النظام الربوي][٣٥].

وقد تعدّدت أعمال البنوك ما بين ودائع وغيرها من الأعمال، خاصة التي لها صلة ببعض الأعمال التجارية، فضلاً عن الأعمال الأخرى.

فأعمال البنوك تتعدد ما بين إيداع النقد، والحساب الجاري، واعتماد الحساب، وبيع وشراء العملة، والقروض بضمان السندات، وخطابات الضمان، والقرض، ونحو ذلك مما يتضح في المطالب الآتية.

المطلب الأول

الودائع المصرفية

تتنوّع الودائع إلى ما يأتي :

أ - الودائع الثابتة أو لأجل: وهي الودائع التي يلتزم المودِع أن يُبقِيَها تحت تصرّف البنك فترة معيّنة من الزمن، ولا يستطيع أن يسحبها خلال تلك

(34) راجع: تفسير القرآن الحكيم، للشيخ محمد رشيد رضا ٣/ ٩٠- ٩٢.
(35) راجع: المعاملات المالية المعاصرة، للدكتور علي السالوس صفحة ٦٧.

الفترة. وتشجيعاً لهذا النوع من الودائع، يدفع البنك للمودِع فائدة تقدّر بنسبة منوية معيّنة من جملة الوديعة سنوياً، كأن تقدّر بخمسة في المائة مثلاً أو أقل أو أكثر حسب نظام البنك.

ب- ودائع تحت الطلب: وهي المبالغ المودَعة عن طريق خزانة يستأجرها المودِع. وهذه الأموال المودَعة يستطيع المودِع أن يسحبَها في أيِّ وقت أراد. ولا تدفع المصارف أية فوائد لصاحب هذه الودائع، ولا يُعَدّ هذا النوع من الإيداع حراماً، وليست فيه كراهة.

جـ- ودائع ادّخاريّة: [توفير] وفي هذا النوع يستطيع المودِع أن يَسحب هذه الوديعة أو بعضها متى شاء ذلك. ويُمكنه أن يضيف إليها متى شاء، على أن يُسجّل هذا كلّه في دفتر التوفير الذي يُقدّمه المصرف للمودِع، وذلك نظير فائدة يدفع البنك للمودِع تقدّر بنسبة منوية معيّنة.

هذا، ويمكننا الآن عقد المقارنة التالية بين أحكام المضاربة التي سنتعرض لها في هذا البحث، وبين نظام الإيداع في البنوك، لبيان وجّه الفارق بين ما هو واضح الحرمة وبين ما استقرّ الشرع على إباحته تحقيقاً لمصالح الناس، فنقول:

١- أن المال في الودائع البنكية يدخل في ذمّة البنك، ويُصبح مضموناً في جميع الأحوال، في حين أنّ الأصل في مال المضاربة أنه مملوك لصاحبه ويد المضارب أمانة لا يضمن هذه الأموال إلا بالتعدى والتفريط.

٢- أن صاحب المال -وهو المقرض في الودائع البنكية- لا يعلم شيئاً عن عمل البنك، وما هو موضوع تجارته واستثماره لهذه الأموال، وهل هي في أمور شرعية أم أنها في أمور محرّمة، في حين أنه من شروط

المضاربة عند بعض الفقهاء -على نحو ما سيرد إن شاء الله تعالى- أن يكون العمل تجارة مشروعة.

٣- أنّ المودِع في البنك يحدّد له جزءاً منسوباً إلى رأس المال وليس إلى الربح، وبهذا لا يعلم ربّ المال شيئاً عن ربح البنك. فالربح خاص بالبنك دون رب المال، في حين أن المضاربة يجب معلومية كلّ من ربّ المال والمضارب لنصيبه من الربح. ويشترط أن يكون هذا النصيب جزءاً مُشاعاً منسوباً إلى الربح الكلّيّ. فالربح في المضاربة مخصوص بالمتعاقدين معاً.

٤- أن الخسارة في الودائع البنكية -على فرْض حصولها- يتحمّلها البنك والذي يمثل المضارب بحسب الزعم والظن، لأنه يستثمر المال لحسابه هو، ويُعطي صاحب المال جزءاً، في حين أنّ الخسارة في المضاربة تكون على المال، فلا يتحمّل منها المضارب شيئاً، والأرباح توزّع -كما قلنا- بين ربّ المال والعامل بحسب ما يشترطان.

المطلب الثاني

خطابات الضمان واعتماد الحساب

من الأعمال التي تمارسها البنوك -خاصة التجارية منها- إصدار خطابات الضمان واعتماد حساب تحتاج إليهما المشروعات التجارية أو الصناعية الكبيرة ذات رأس المال الكبير. والآن نتعرّض لوصْف وحكم هذه الأعمال البنكية:

أولاً: خطابات الضمان:

هي: تعهّد من البنك بقبول دفع مبلغ معيّن لدى الطلب إلى المستفيد في ذلك الخطاب نيابة عن طالب الضمان عند عدم قيام الطالب بالتزامات معيَّنة قبل المستفيد"[٣٦].

---

(36) راجع: البنك اللاربوي في الإسلام، لمحمد الصدر صفحة ١٢٨.

والضمان هو: ضم ذمّة الضامن إلى ذمّة المضمون عنه في التزام الحق فيثبت في ذمّتهما جميعاً، ولصاحب الحق مطالبة من شاء منهما(٣٧).

وقد دلّ على مشروعيته الكتاب والسُّنّة والإجماع.

فمن الكتاب: قوله تعالى: {وَلِمَنْ جَاءَ بِهِ حِمْلُ بَعِيرٍ وَأَنَا بِهِ زَعِيمٌ}(٣٨).

وأما السنة: فبما روي عن سلمة بن الأكوع: «أن النبي -صلى الله عليه وسلم- أُتي برجل ليصلّي عليه، فقال: هل عليه دَيْن؟ قالوا: نعم. ديناران. قال: هل ترك لهما وفاء؟ قالوا: لا. فتأخَّر. فقيل: لِمَ لا تُصلّي عليه؟ فقال: ما تنفعه صلاتي وذمّته مرهونة؛ إلا إن قام أحدُكم فضمِنه. فقام أبو قتادة فقال: هما عليَّ يا رسول الله. فصلّى عليه النبي -صلى الله عليه وسلم-»(٣٩).

وأما الإجماع: فقد أجمع المسلمون على جواز الضمان في الجملة؛ وهذا الضمان المصرفي ينتج عنه ما ينتج عن أي ضمان شخص آخر بوفاء الدَّيْن؛ وعليه فإن للجهة المضمون لها الرجوع بموجب هذا الضمان إلى المصرف المتعهد إذا امتنع المكفول من الوفاء بالشرط. ومتى قام المصرف بالوفاء عن المضمون بما لزمه، فإن للمصرف مطالبته بقيمة ما دفعه إلى الجهة المضمون لها(٤٠).

ثانياً: اعتماد حساب:

قد يستلزم القيام بالمشروعات التجارية والصناعية رأس مال كبير؛ فعادة يلجأ بعض الناس إلى البنوك للاتفاق مع أحدها من أجل أن يفتح

(37) راجع: المغني، لابن قدامة ٤/ ٥٩٠، ٥٩١.
(38) سورة يوسف من الآية: ٧٢.
(39) أخرجه البخاري ٢/ ٧٩٩.
(40) راجع: كشاف القناع، للبهوتي ٥/ ١٥٩٥.

اعتماداً بما يحتاجه من أموال لتلك المشروعات، ويتم سحب هذه الأموال تدريجياً كلما ظهر احتياجُه إلى ذلك، وما يتمّ سَحبه يتحمّل عليه العميل الفائدة التي هي موضوع اتّفاق بينه وبين البنك. وعادة لا يتم الاعتماد إلا إذا فُتح الاعتماد بضمان الأوراق المالية، أو عقار، أو شخص محلّ ثقة البنك.

وقد يُفتح الاعتماد بدون هذا، وذلك إذا كان العميل ذا سمعة حسَنة ويتمتّع بمركز مالي كبير يجوّز الثقة لدى البنك.

وحكم الشرع في هذا: هو الحرمة؛ وذلك لأنّ الأمر مبناه على قرض يقوم بأخذه عميل البنك مقابل فائدة كذا في المائة تختلف من وقت لآخر حسب الحالة المالية. وهذه الفائدة رباً، وهو محرم.

ثالثاً: القروض بضمان السّندات الإذنية والكمبيالات:

يعتاد التاجر في حياته العملية التعامل بالسندات الإذنية والكمبيالة، وذلك من أجل سداد ديونه. وقد يقوم التاجر بتظهير الكمبيالة أو السند الإذني سداداً لدَينه، وقد يودع هذه السّندات في البنوك، فيقوم البنك بإعطاء التاجر ما يحتاجه من أموال تُقدّر بسبعين في المائة من قيمة الكمبيالة أو السندات الإذنية مُقابل فائدة يحصل عليها البنك. وهذا البنك يقوم من جانبه بتحصيل قيمة الكمبيالة من المدِين وذلك تحت حساب الدائن. ويكون ذلك نظير أجر. وإذا لم يتمكن من التحصيل، يحرّر للمَدين محضَر "رسوم وفوائد" إلى آخر هذه الإجراءات، ويرجع بعد ذلك على الدائن بالدَّيْن والفوائد. وبذلك يحصل الدّائن على دَيْنه قبل حلول الأجَل. ويقوم البنك بتحصيل الكمبيالات نيابة عن عملائه مضافاً إليها الفائدة.

والحكم الشرعي لهذا: أنه بالنسبة لعملية كتاب الدَّيْن، فهي حلال أصلاً. أما عملية الإقراض (أو القطع) على الكمبيالة نظير الحصول على فائدة،

فهذا حرام أصلاً لأنه ربا بسبب بيعها بأقلّ من ثمنها الحقيقي نظير تحصيلها، كأن تكون بنسبة سبعين في المائة من قيمتها نظير الأجَل والتحصيل؛ فهذا حرام قطعاً. أمّا إذا أخذ البنك على التحصيل مجرّد أجْر فقط فهذا جائز شرعاً باعتبار أنّ البنك في هذه الحالة يُمثّل دوْر الأجير، والله تعالى أعلم وأحكم.

المطلب الثالث

ربا القرض

القرض لغة :

هو: مصدر قَرَضَ الشيء يَقرِضُه، إذا قطعه وجازاه. وهو اسم مصدر بمعنى: الإقراض. يقال: قضْت الشيء بالمقراض. والقرْض: ما تُعطيه الإنسانَ من مالِك لتُقضاه، وكأنه شيء قد قطعتَه من مالِك[٤١].

واصطلاحاً:

فقد عرّفه الحنفية: هو دفع مال إرفاقاً لمن ينتفع به يرُدّ بدله[٤٢].

وعرّفه المالكية: عقد مخصوص يرد على دفع مال مثلي لآخر ليردّ مثله[٤٣].

وعرّفه الشافعية: هو تمليك شيء على أن يردّ مثله[٤٤].

وعرّفه الحنابلة: دفع مال لمن ينتفع به ويردّ بدَله[٤٥].

---

(41) راجع: القاموس المحيط للفيروز آبادي ٢/ ٢٢٤١، ومفردات ألفاظ القرآن، للأصفهاني صفحة ٦٦٦.
(42) راجع: الدر المختار، لابن عابدين ٥/ ٢٤٠.
(43) راجع: حاشية الدسوقي ٣/ ٢٢١.
(44) راجع: إعانة الطالبين، للسيد البكري ٣/ ٥٨.
(45) راجع: الروض المربع شرح زاد المستقنع، لعبد الرحمن النجدي ٥/ ٣٦.

فالقرض هو: دفع المال إرفاقاً وإعانة لمن ينتفع به ويردّ بدلَه

مشروعيّته: القرض مشروع بالكتاب والسُّنّة والإجماع.

أما الكتاب :

فقوله تعالى: {مَنْ ذَا الَّذِي يُقْرِضُ اللَّهَ قَرْضاً حَسَناً فَيُضَاعِفَهُ لَهُ أَضْعَافاً كَثِيرَةً وَاللَّهُ يَقْبِضُ وَيَبْسُطُ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ}[46]، وقوله تعالى: {مَنْ ذَا الَّذِي يُقْرِضُ اللَّهَ قَرْضاً حَسَناً فَيُضَاعِفَهُ لَهُ وَلَهُ أَجْرٌ كَرِيمٌ}[47].

ومن السُّنّة :

- بما روى أبو رافع -رضي الله عنه-: «أن رسول الله -صلى الله عليه وسلم- استلف من رجل بكرة، فقدمت عليه من إبل الصدقة. فأمر أبا رافع أن يقضي بكرة، فرجع إليه أبو رافع فقال: لم أجد فيها إلا خياراً رباعياً. فقال: أعطه إياه. إنّ خيار الناس أحسنهم قضاء»[48].

أما الإجماع :

فقد أجمع المسلمون على جواز القرض.

حكمة مشروعية القرض :

شُرع القرض لتفريج وتنفيس الكرب عن المكروبين، ومساعدة المحتاجين، وتوثيق عرى المودة والائتلاف والإخاء بين الناس.

---

(46) سورة البقرة الآية: ٢٤٥.

(47) سورة الحديد الآية: ١١.

(48) راجع: صحيح مسلم ٣/ ١٢٢٤.

حكم القرض :

لا خلاف بين الفقهاء في أن الأصل في القرض في حق المقرض: أنه قُربة من القُرَب، لما فيه من إيصال النفع للمقترض، وقضاء حاجته، وتنفيس كربته، وأنّ حُكمه من حيث ذاته: الندب[٤٩].

وقد يكون القرض مباحاً إذا لم يكن فيه سدّ ضرورة أو حاجة، أو يكون للمقرض غرض كحفظ ماله مضموناً في ذمّة المقترض. وقد يكون القرض مكروهاً كما لو أقرض واحداً، وكان هناك آخر أحوج منه إلى القرض، ويعلمه المقرض، واستوى الاثنان في سائر الأمور الأخرى كالدّين والخُلق والقرابة والأمانة. أو كما لو أقرضه ويعلم أنه سينفقه في مكروه كالبذخ والإسراف. وقد يكون القرض حراماً إذا علم أن المقترض سيصرف القرض في حرام ومعصية، نحو لعِب قمار أو شرب خمر[٥٠].

في ضوء ما سبق، يجب على المقرض أن يكون عارفاً بحال المقترض والهدف والغرض من القرض. وعلى المقترض أن يُبين للمقرض عن وضْعه المالي ومدى قدرته على الالتزام والوفاء. وجاء في "المغني": "... ولا يغرّه من نفسه إلا أن يكون الشيء اليسير الذي لا يتعذر ردّ مثله"[٥١].

قال الإمام أحمد: "إذا اقترض لغيره ولم يعلمه بحاله، لم يُعجبني". وقال: "ما أحبّ أن يقترض بجاهه لإخوانه". قال القاضي: يعني: إذا كان مَن يقترض له غير معروف بالوفاء لكونه تغريراً بمال المقرض وإخلالاً به. أما إذا كان معروفاً بالوفاء لم يُكره، لكونه إعانة له وتفريجاً لكُربته"[٥٢].

---

(49) راجع: ابن قدامة ٤/ ٣٤٧.
(50) راجع: حاشية إعانة الطالبين، للبكري ٣/ ٦٠.
(51) راجع: ابن قدامة ٤/ ٣٤٨.
(52) راجع: المغني لابن قدامة ٤/ ٣٤٨.

حُكم القرض في حق المقترض :

الأصل فيه: الإباحة إذا كان محتاجاً إليه، وذلك لمن علِم من نفسه الوفاء. وقد يكون حُكمه مندوباً إذا رأى أن فيه تخفيفاً عنه، وإعانة له على النهوض بواجباته؛ بل يصبح واجباً عليه إذا كان فيه إنقاذ أهله وأولاده ونفسه. بل الاقتراض مع ما فيه مِن مِنَّة وحياء فهو أهون من اللجوء إلى التَّورّق الذي أفتى بعض العلماء بجوازه. وهو: أن يشتري سلعة بثمن مؤجّل ليعيد بيعها بثمن معجّل، لأن في التورّق حيلة على الربا، ولأن المشتري قد جرّ البائع إلى الربا، ولو لم يكن عالِماً بمقصده من الشراء.

ويُكره طلب القرض إذا كان المقترض يستعمله في مكروه أو في سَدِّ حاجة غير ضرورية عليه. ويحرم طلب القرض إذا كان المقترض يستعمله في حرام.

حُكم القرض بفائدة :

إن القرض بفائدة هو رباً محرّم، ويدل على ذلك:

- قوله تعالى: {يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اتَّقُوا اللَّهَ وَذَرُوا مَا بَقِيَ مِنَ الرِّبَا إِنْ كُنْتُمْ مُؤْمِنِينَ * فَإِنْ لَمْ تَفْعَلُوا فَأْذَنُوا بِحَرْبٍ مِنَ اللَّهِ وَرَسُولِهِ وَإِنْ تُبْتُمْ فَلَكُمْ رُؤُوسُ أَمْوَالِكُمْ لا تَظْلِمُونَ وَلا تُظْلَمُونَ}[٥٣].

- وما روي عن سليمان بن عمرو عن أبيه قال: سمعت رسول الله - صلى الله عليه وسلم- في حجة الوداع يقول: «ألا إن كلّ رباً من ربا الجاهلية موضوع. لكم رؤوس أموالكم لا تَظلِمون ولا تُظلمون»[٥٤].

---

(53) سورة البقرة الأيتان: ٢٧٨، ٢٧٩.
(54) راجع: سنن أبي داود صفحة ٥١٨ برقم ٣٣٣٤.

- وما رواه مالك: "أنه بلغه أن رجلاً أتى عبد الله بن عمر فقال: يا أبا عبد الرحمن، إني أسلفت رجلاً سلفاً واشترطت عليه أفضل مما أسلفته. فقال عبد الله بن عمر: فذلك الربا. قال: فكيف تأمرني يا أبا عبد الرحمن؟ فقال عبد الله: السلف على ثلاثة وجوه: سلف تسلف تريد به وجه الله، فلك وجه الله. وسلف تسلفه تريد به وجه صاحبك. وسلف تسلفه لتأخذ خبيثاً بطيِّب؛ فذلك الربا..."(٥٥).

هذا فضلاً عن إجماع العلماء سلفاً وخلفاً على تحريم القرض بفائدة(٥٦).

وجاء في "عمدة القاري": "وقد أجمع المسلمون بالنقل عن النبي - صلى الله عليه وسلم-: أن اشتراط الزيادة في السلف ربا حرام"(٥٧).

وقد جاء في "فتاوى اللجنة الدائمة للبحوث العلمية والإفتاء" بأنه "يحرم على المسلم أن يقترض من أحد ذهباً أو فضة أو ورَقاً نقدياً على أن يردّ أكثر منه، سواء كان المقرض بنكاً أم غيره، لأن ذلك رباً؛ وهو من أكبر الكبائر. ومَن تعامل هذا التعامل من البنوك فهو بنك ربوي"(٥٨).

من خلال هذا العرض لربا القرض يتّضح لنا: أن ما تقوم به البنوك الآن من الإقراض والاقتراض بفائدة إنما يكون رباً محرّماً، وأن على البنوك الإسلامية -لكي تحقق الحكمة التشريعية الكامنة في عقد القرض- لا بد أن تقوم بالإقراض دون فائدة، تسهيلاً وتيسيراً على الناس.

المبحث الثالث

---

(55) راجع: شرح الزرقاني على موطإ الإمام مالك ٣/ ٤٢٤.

(56) راجع: مجموع الفتاوى، لابن تيمية ٢٩/ ٣٣٣، والمغني، لابن قدامة ٤/ ٣٥٤، ونيل الأوطار، للشوكاني ٥/ ٢٤٦.

(57) راجع: العيني ١٢/ ٤٥.

(58) راجع: فتاوى اللجنة الدائمة للبحوث العلمية والإفتاء: الفتوى رقم ٨١٨٢ بتاريخ ١٣/ ٣/ ١٤٠٥هـ.

الخلاص من شائبة ربا البنوك

المقرر: أن وجود البنك ضرورة تستلزمها حاجة المجتمع ونشاطه، وبدون ذلك يقع الناس في هذا العصر في الحرَج والمشقة والمعاناة في حياتهم أيّما معاناة. وهذا يجعل من الواجب ضرورة الحفاظ على تلك البنوك واستمرارية عمَلها، مع تنقية أنظمتها من كلّ العلائق التي تبعث الريبة وتوجد التّهمة، وتوقِع المتعامل معه من الأفراد في ضيق من أمرهم، بسبب ما يشوب تلك الأنظمة من علائق الربا المحرّم.

ومما لا شك فيه: أن السير في نظام المصارف الإسلامية ينشر الأمن والأمان والطمأنينة في نفوس الجميع، فيشعرون بالرابطة الأخوية فيما بينهم فقيرهم وغنيهم، وذلك بالابتعاد عن الأنانية؛ فيزداد رأس المال بصفة دائمة بعيداً عن الاستغلال، ويصبح مصدر الكسب الوحيد هو الربح الحلال الذي من خلاله يتحقق الخير والنفع للأمة.

وبناء على ما سبق: يتقرّر لدينا الآن: أنه لا مناص من اللجوء إلى مسلك الشريعة الإسلامية الغرّاء للخلاص من كافة علائق الربا، وذلك بالتركيز على افتتاح العديد من المصارف الإسلامية التي تأخذ بالنظام الإسلامي القائم على النظرة الأساسية للاقتصاد من خلال نظرته إلى المال[٥٩] من حيث الملكية له. فالإسلام لا يرى الملكية أصلاً للفرد ولا للدولة، وإنما الملكية أصلاً لله سبحانه لأن المالك هو الله تعالى، والإنسان

---

[59] المال في اصطلاح الشرعيين: كلّ ما يمكن حيازته وإحرازه والانتفاع به انتفاعاً عادياً. وعلى ذلك لا يُعدّ الشيء مالاً عندهم إلا إذا توافر فيه أمران وهما: إمكان إحرازه وحيازته، وإمكان الانتفاع به على وجه معتاد.
راجع: أحكام المعاملات الشرعية، للشيخ علي الخفيف صفحة ٢٨.

ما هو إلا مستخلف فقط في هذا المال، عملاً بقوله سبحانه: {آمِنُوا بِاللَّهِ وَرَسُولِهِ وَأَنفِقُوا مِمَّا جَعَلَكُمْ مُسْتَخْلَفِينَ فِيهِ}(٦٠).

ومما يجب لفت النظر إليه هنا مع البدء في افتتاح العديد من المصارف التي تأخذ بالنظام الإسلامي: ضرورة اتّباع ما يأتي:

أ- يحرم في هذه المصارف التعامل بالربا بكافة صُوَره وأشكاله تحريماً باتاً وقاطعاً؛ ولهذا فإنّ المصرف يَقبل الودائع قرضاً حسناً دون أن يدفع لأصحابها أيّة مبالغ كفوائد ربوية، مع استثمار تلك المبالغ في مشروعات متنوّعة على أن تكون تلك المشروعات غير متعارضة مع شرع الله -عز وجل-.

ب - مِن حقّ المصرف أن يقوم بالعديد من المعاملات المصرفية المشروعية بجانب كافة الخدمات التي يقرها الشرع.

جـ- مِن أعمال المصارف: الإقراض للخدمات التجارية أو الصناعية أو الزراعية. وقد يقوم المصرف بشراء احتياجات العملاء، ويَدخل هذا في إطار المرابحة وهي مشروعة وفقاً لأحكام الشريعة الإسلامية. ويُعتبر هذا التعامل بعيداً كلّ البُعد عن المعاملات الربوية غير الشّرعية.

د - يقوم المصرف بجانب إقراض التجار والصُنّاع والزُرّاع سداد احتياجاتهم، بجانب هذا يقوم بالتأكد فيمن يتعامل معه فيرتهن من المسلمين رهناً محسوباً حتى يستوثق من دائنه أو يأخذ كفيلاً له.

كما أن المصرف قد يأخذ بنظام المضاربة بقصد المشاركة، لأنّ طُرق استثمار المال كثيرة في الفقه الإسلامي؛ حيث تتنوّع طُرق المشاركة تنوعاً

(60) سورة الحديد من الآية: ٧.

يغطي حاجات المجتمع والأفراد من جميع الوجوه. وقد توسّع الحنفية حيث جعلوا شركة العقود خمسة أنواع يمكن من خلالها استيعاب كافة التّصرفات التي تقوم بها البنوك، بعيداً عن المعاملات الربوية.

وعلى هذا، فلا خوف من إمكان العمل بنجاح في مجال الاقتصاد وفقاً للشريعة الإسلامية، بقصد تجنّب التعامل بالربا الممقوت. فالربا يُعَدُّ عاملاً من عوامل الكساد وفساد الاقتصاد، مما يستوجب معه ترتيب ذلك الاقتصاد بكافة جوانبه بما يتّفق مع ما شرعه الله -عز وجل- من أحكام وُجدت بقصد إسعاد البشر في الدنيا الآخرة.

وقد أعطت المثل على ذلك: دولة المملكة العربية السعودية التي سمحت بقيام مصاريف الإسلامية بالعمل فوق أراضيها ((بنك فيصل الإسلامي، والبنك الأهلي التجاري ...))، وكذلك دولة الإمارات العربية المتحدة. ثم تتابعت الدول الإسلامية تبعاً للنجاح الذي تحقق بالتجربة في قيام المصارف الإسلامية.

وهذا كله يقرّر لدينا الآن بأن النظام الاقتصادي الإسلامي من أمثل وأفضل النظم الاقتصادية على الإطلاق. وهذا النظام يقوم على اشتراك العمل ورأس المال على نحو معروف في الفقه الإسلامي بالقراض أو المضاربة. وقد أثبتت التجارب العملية أنّ هذا النظام أنفع للصالح العام من نظام إضافة الفوائد إلى رأس المال؛ فإن رأس المال والعمل لا بد أن يشتركا معاً في الربح والخسارة. وهناك وسيلة أخرى لاستثمار المال عن طريق الاكتتاب في الشركات التي تطرح أسهمها مباشرة في السوق بدون سندات تأسيس تستأثر بمعظم الربح، ويكون له بذلك نصيب من الربح إذا ربحت، وعليه من الخسارة إذا خسرت بنسبة ما يملكه من أسْهُم. وهذا النوع من الشركات جائز، وربْحه حلال لتوافر الشروط الشرعية فيه. والله تعالى أعلم.

المبحث الرابع

أثر المضاربة في الحياة الاقتصادية المعاصرة

حيث وجدنا ضالتنا في عقد المضاربة الإسلامية كما يُسمّيه البعض، أو عقد القراض كما يُسمّيه الآخرون، فتنشأ المصارف الإسلامية على هذا النظام المبرّإ من الربا، بحيث يُؤدّي نفس الدّوْر الاقتصادي الذي تُؤدّية المصارف الربوية، إن لم يَكُن أكبر وأفضل. فاللجوء إلى مسلك المضاربة الإسلامية يُعتبر بحقّ المدخل لِتصحيح مسار العديد من المؤسسات الاقتصادية الربوية، بحيث تصبح متوائمة مع أحكام الدِّينْ الحنيف باعتبار أنّ هذا النظام له الأثر البارز في تطويع النظام المصرفي الربوي لأحكام الشريعة الإسلامية، بحيث يستثمر المال ويُنمّى في رحاب هذا العقد الذي هو عقد تنمية واستثمار بحسب أصله وطبيعته. ونفس هذا الأثر يبرز في تعديل أنظمة صناديق التوفير للتخلص من كلّ ما يشوب هذا النظام -هو الآخَر- من شوائب الربا المحرّم، فضلاً عن عقد المضاربة يعدّ مدخلاً سليماً لإنشاء شركات التأمين الإسلامية مبرّأة مما يشوب شركات التأمين التجارية المعاصرة من جهالة وغرر وربا.

ولما كان السبيل إلى الخلاص من شائبة الربا في نهج المسلك الإسلامي من خلال أحكام المضاربة الإسلامية، فإن الأمر يستلزم ضرورة التذكير بأحكام ذلك العقد من كافة جوانبه حتى نكون على بصيرة من أمرنا من خلال المطالب الآتية:

المطلب الأول

التعريف بالمضاربة

عقد المضاربة كما يُسمّيه أهل العراق، أو عقد القراض كما يُسمّيه أهل الحجاز: مِن العقود المهمّة في إنماء الاقتصاد بتحريك ودوران رأس

المال. وتسميته بعقد المضاربة هي الأكثر تداولاً والأشهر استعمالاً في كُتب الفقه قديمها وحديثها؛ بل إنّ هذه التسمية هي الشائعة في المعاملات المعاصرة. وتُطلق المضاربة للدلالة على العقد ذاته، وربّ المال للدلالة على الطّرف الذي يُقدِّم ماله في ذلك العقد، والمضارب للدلالة على مَن يقوم بالعمل في ذلك المال. وفي الفروع الآتية أحاول الكشف عن هويّة ذلك العقد من كافة جوانبه:

الفرع الأول

تعريف المضاربة

المضاربة لغة: هي المفاعلة، من: الضرب في الأرض والسّيْر فيها للتجارة. وهي تعني: المشاركة، على معنى: أنّ المضارب يقوم بالضرب في الأرض قصداً للربح، وأنّ المضاربة تعني من جانب رب المال: دفع المال لمن يقوم بالسفر والضرب في الأرض قاصداً الربح؛ وهذه هي المشاركة[٦١].

ومعنى المضاربة: أن تعطي إنساناً مالاً يتّجر فيه، على أن يكون الربح بينكما، أو أن يكون له سهم معلوم منه.

المضاربة اصطلاحاً :

اختلفت عبارة الفقهاء بشأن تعريف المضاربة بحسب اصطلاحهم، غير أنّ اتّجاهاتهم المختلفة في العبارة وفي بعض الاشتراطات والقيود تدور جميعها حول معنى واحد يكاد يكون متقارباً، وهو: أنّ المضاربة أو القراض: عقد الاشتراك في الربح، على أن يكون رأس المال من طرف، والعمل فيه من الطرف الآخَر. وقد يتعدّد صاحب رأس المال كما يتعدّد

(61) راجع: لسان العرب، لابن منظور ٨/ ٣٦، ومختار الصحاح للرازي صفحة ١٨٣.

العامل. وهذا من العقود الدائرة بين النفع والضرر. وهذا ما قاله الفقهاء بشأن هذا تحديد المراد بهذا العقد.

فقد عرفها الحنفية بأنها: "... عقد على الشركة بمال من أحَد الجانبين، والعمل من الجانب الآخَر"(٦٢).

وعرّفها المالكية بأنها: "دفع مالِك مالاً مِن نقد مضروب مسلَّم معلوم لمن يتّجر به، بجزء معلوم مِن ربحه قلّ أو كثُر، بصيغة"(٦٣).

في حين أن الشافعية يرون أن: "القراض والمقارضة والمضاربة بمعنى واحد وهو: أن يدفع مالاً إلى شخص ليتّجر فيه، والربح بينهما(٦٤).

والمضاربة عند الحنابلة هي: "اشتراك بين بدَن ومال. ومعناها: أن يدفع رجل ماله إلى آخَر يتّجر له فيه، على أنّ ما حصل من الربح بينهما حسب ما يشترطانه". كما تعرّض لسبب التسمية، وموطن أخْذ اللفظ في كلّ من المضاربة والقراض(٦٥).

وهكذا نلحظ اتفاق أهل اللغة والفقهاء على معنى المضاربة والقراض وهي أن يدفع شخص ماله إلى آخر ليعمل فيه على أن يكون الربح الحاصل مشتركاً بينهما بحسب اتفاقهما، وقد اشتمل تعريف الحنفية على "كلمة" عقد بينهما خلت

---

(62) راجع: الهداية شرح بداية المبتدي، للمرغيناني ٨/ ٤٤٧، ومجمع الأنهر في شرح ملتقى الأبحر، للكليبولي ٥/ ٥٦١، وتحفة الفقهاء، للسمرقندي ٣/ ١٥.

(63) راجع: الشرح الصغير على أقرب المسالك، للدردير ٣/ ٧٩، ٨٠، وشرح حدود ابن عرفة، للرصاع ٢/ ٥٠٠، والكافي في فقه أهل المدينة، لابن عبد البر ٢/ ٧٧٢.

(64) راجع: روضة الطالبين وعمدة المفتين، للنووي ٥/ ١١٧، ومغني المحتاج، للشربيني ٢/٤١٨، والحاوي الكبير، للماوردي ٧/ ٣٠٥، وحاشية قليوبي وعميرة ٢/ ٥١، ٥٢.

(65) راجع: المغني، لابن قدامة ٥/ ٢٦، و حاشية الروض المربع شرح زاد المستقنع، لعبد الرحمن بن محمد بن القاسم ٥/ ٢٥٤، وهداية الراغب لشرح عمدة الطالب، لعثمان أحمد النجدي صفحة ٣٧٠، وزاد المعاد في هدي خير العباد ١/ ١٥٤.

باقي التعريفات من ذلك كما أن المالكية فصلوا كل الأركان والشروط في التعريف في حين أن تعريف الشافعية والحنابلة جاءت قاصرة عند بعض الأركان والشروط.

وعلى هذا فعقد المضاربة عند أهل العلم عقد أمانة في يد المضارب قبل العمل وبَعْده. فضلاً عن أن المضاربة: إيداع ابتداء، ويصير شركة عند الربح.

بمراعاة أنه إذا شرط الربح للمضارب فهو قرض، وإذا ربح المال في المضاربة صار المضارب شريكاً. وإذا شرط كلّ الربح للمالك ورضي المضارب فهو بضاعة، ويكون المضارب وكيلاً عن المالك مُتبرّعاً بعمله.

وأنه إذا تصرّف المضارب في المال فهو وكيل فيه، لأنه يتصرّف فيه بأمْر مالِكه؛ فالعقد حينئذ توكيل عند عمله. وإذا فسدت المضاربة فهي إجارة فاسدة، فيستوجب العامل أجرة مثله. وإذا خالف المضارب أيّ شرْط من شروط ربّ المال كان غاصباً، لوجود التعدّي منه على مال غيره.

فالمضارب: أمين إذا قبض المال، ووكيل إذا تصرّف فيه، وأجير فيما يُباشره بنفسه من العمل، وشريك إذا ظهر فيه الربح.

الفرع الثاني

حُكم المضاربة

المضاربة مشروعة للحاجة إليها، وقد ثبتت هذه المشروعية بالكتاب والسُّنة والإجماع[٦٦].

---

(66) راجع: الإجماع، لابن المنذر، تحقيق وتعليق: محمد علي قطب صفحة ١٢١، المغني، لابن قدامة ٥/ ، سبل السلام، للصنعاني ٣/ ٧٧، بداية المجتهد ونهاية المقتصد، لابن رشد ٢/ ٢٣٦، والمعونة، للقاضي عبد الوهاب المالكي ١١١٩/٢.

من هذا:

- قوله تعالى: {لَيْسَ عَلَيْكُمْ جُنَاحٌ أَنْ تَبْتَغُوا فَضْلاً مِنْ رَبِّكُمْ}[٦٧]؛ وقد استدل بها الماوردي على أنها الأصل في إحلال القراض وإباحته، باعتبار أنّ في القراض ابتغاء فضل وطلب نماء[٦٨].

- وقوله تعالى: {وَآخَرُونَ يَضْرِبُونَ فِي الْأَرْضِ يَبْتَغُونَ مِنْ فَضْلِ اللَّهِ}[٦٩]؛ وفسّرها الحنفية على معنى: يسافرون للتجارة، والمضارب يضرب في الأرض يبتغي من فضل الله -عز وجل-[٧٠].

- ما أخرجه ابن ماجة عن صالح بن صهيب عن أبيه -رضي الله عنه-: أن رسول الله -صلى الله عليه وسلم- قال: «ثلاث فيهن البركة: البيع إلى أجل، والمقارضة، وإخلاط البر بالشعير للبيت لا للبيع»[٧١]. فهذا الحديث نص في جواز المضاربة، بل وألح عليها لما فيها من البركة[٧٢].

- وما روي عن ابن عباس -رضي الله عنه- أنه قال: "كان العباس بن عبد المطلب -رضي الله عنه- إذا دفع مالاً مضاربة اشترط على صاحبه أن لا يسلك به بحراً، ولا ينزل به وادياً، ولا يشتري به ذات كبد رطبة؛ فإن فعل فهو ضامن. فرفع شرطه إلى رسول الله، فأجازه"[٧٣].

---

(67) سورة البقرة من الآية: ١٩٨.
(68) راجع: الحاوي الكبير للماوردي ٧/ ٣٠٥.
(69) سورة المزمل من الآية: ٢٠.
(70) راجع: بدائع الصنائع، للكاساني ٦/ ٧٩، والاختيار لتعليل المختار، للموصلي ٣/ ١٩.
(71) راجع: سنن ابن ماجة ٢/ ٧٦٨ برقم ٢٢٨٩.
(72) راجع: فقه المعاملات المالية، للدكتور محمد عبد اللطيف قنديل صفحة ١٩١.
(73) راجع: السنن الكبري للبيهقي ٦/ ١١١.

هذا فضلاً عن إجماع الصحابة -رضي الله عنهم- على جواز المضاربة، وأجمعت الأمّة كذلك مِن بَعدهم جيلاً بعد جيل على جوازها في مختلف العصور، ولم يخالف في مشروعيّتها أحد. وهكذا كان الإجماع بشأن المضاربة مِن لَدُن رسول الله -صلى الله عليه وسلم- إلى يومنا هذا. وقد أكد هذا ابن حزم حين قال: "كلّ أبواب الفقه فيها أصل من الكتاب والسُّنة، حاشا القراض فما وجدنا له أصلاً من السُّنة، ولكنه إجماع صحيح، ويُقطع بأنه كان في عصره -صلى الله عليه وسلم- وعَلِم به وأقرّه"[٧٤].

فكانت المضاربة جائزة بالإجماع على نحو ما حكاه ابن المنذر، وروي عن عمر وعثمان، وعلي وابن مسعود، وابن عباس وعبد الله بن عمر، وحكيم بن حزام وجابر بن عبد الله -رضي الله عنهم-، ولم يُعرف لهم مخالف[٧٥].

كما يُستدَل على جواز المضاربة بقياسها على المساقاة، بجامع أنّ في كلٍّ العملَ في شيء ببعض نمائه مع جهالة العوض. وفي هذا يقول الرافعي: "وإنما جُوِّزت المساقاة للحاجة من حيث أنّ مالك النخيل لا يُحسن تعهّدها ولا يتفرّغ له، ومَن يُحسن العمل قد لا يملك ما يعمل فيه، وهذا المعنى موجود في القراض"[٧٦].

هذا: ورغم اتفاق الفقهاء على أصل المضاربة -لما تقدّم من أدلة-، إلاّ أنهم اختلفوا: هل هذه المشروعية جاءت وفق القيَم والقواعد العامة، أم أنها مخالفة للقياس ثبتت رخصة لحاجة الناس؟

---

(74) راجع: سبل السلام، للصنعاني ٣/ ٧٧.
(75) راجع: السلسبيل في معرفة الدليل، لصالح البليهي ٢/ ٥٣٢، وتلخيص الحبير للعسقلاني ٣/ ٥٨.
(76) راجع: مغني المحتاج، للشربيني ٢/ ٤٣٩.

والأصح: أنّ المضاربة شُرعت رخصة وتيسيراً على العباد، كي يتمكن مَن يملك المال ولا يُحسن العمل ومَن يُحسن العمل ولا يملك المال، من الالتقاء المثمر: هذا برأس المال وهذا بجهده، والربح مشترَك. فسبحان ربي الذي ما جعل علينا في الدِّين من حَرَج[٧٧]. وهذا ما يتّضح أكثر في الفرع الثالث عند الحديث عن حكمة مشروعية المضاربة.

الفرع الثالث

حِكمة مشروعية المضاربة

الشريعة الإسلامية مبنيّة على تحقيق مصالح العباد ورفع الحرج عنهم وإسعادهم في الدنيا والآخرة، وما من تشريع إلا وله حِكمة سواء ظهرت لنا أم خفيَت علينا. ولمشروعية عقد المضاربة حِكمة واضحة باعتبار أنّ الحاجة ماسّة إليها، لأن الناس بين غني بالمال عاجز عن التصرف فيه، وبين حَسَن التّصرف صفر اليدين في المال فهو ماهر حاذق بكافة أمور التجارة وأوْجُه الكسب لكنه لا يجد المال الذي يعمل فيه؛ فكانت الحاجة إلى مشروعية ذلك العقد سداً لحاجة الطرفين وتوْسعة لأبواب الرزق المشروع الحلال الذي يعود نفعُه على ربّ المال وعلى المضارب على السواء؛ فلا ربّ المال كنز ماله من غير أن يستفيد منه، ولا المضارب ظلّ عاطلاً عن العمل، فضلاً عن أن المقرر لدى الناس: أن النقود لا تنمو إلا بالتجارة. وليس كلّ من يملكها يُحسن التجارة، ولا كلّ مَن يُحسنها له مال؛ فشُرعت لدفع هذه الحاجة وتحقيقاً للمصلحة بين الأفراد. ولأن الائتمان لا يتوصل إلى نمائها المقصود إلا بالعمل، فجاز المعاملة عليها ببعض الخارج منها كالنخل في المساقاة؛ ولذا كانت الحكمة من مشروعية

---

(77) راجع: فقه المعاملات المالية، للدكتور محمد عبد اللطيف قنديل صفحة ١٩٣.

المضـاربة واسـتثمار الأمـوال بقصـد الدّعوة إلـى زيـادة جهـد الأفـراد فـي صـالح الفرد والجماعة على السواء[٧٨].

ولهذا كـان حـرص التشـريع الإسـلامي علـى مداومـة الاسـتثمار للمـال الـذي بيـن يـدي ربّ المـال، لأنـه أصـلاً مـال الله ومـال الجماعـة. ومداومـة استثمار المالك له تعود بالنفع على ذاته أوّلاً وعلى المجتمع ثانياً. وهذا كله مناط شكر الله سبحانه على نعمانه، وهذا الشكر يتحقق بـأن يوجّـه نشـاطه وكفايته إلى استثمار هذه الأموال. وعلى العكس من هذا، إذا امتنع مالِك المـال عن اسـتثماره فـإنّ هـذا سيؤدّي حتمـاً إلـى فقـره، وبالتـالي إلـى فقـر المجتمع[٧٩].

وتبدو أهمية هذا العقد فـي العصـر الحاضـر أوضـح منهـا فـي العصـور السـابقة؛ ذلك أن الاستثمار الحديث يعتمد على تجميع أكبر قدْر ممكن من المال ومن أطراف متعدّدين، وتوجيـه هـذه الأمـوال إلـى الاسـتثمار المنظّم بمعرفة أناس متخصّصين لتقوم باستثماره وفق أحدث الأسس والأسـاليب، ممّـا يعـود علـى أصـحاب الأمـوال وعلـى الجهـة المسـتثمرة والمجتمـع كلّـه بالخير والفائدة.

المطلب الثاني

أركان المضاربة وشروطها

المضـاربة تعدّ عقداً بين طرفيْن، والمعروف أنّ العقد عبارة عن ارتباط الإيجاب الصادر من أحد العاقديْن بقبول الآخَر على وجه يثبت أثره في المعقود عليه. ويترتب على العقد التزام كلّ واحد من العاقديْن بما وجد بـه

---

(78) راجع: مجمع الأنهر شرح ملتقى الأبحر ٢/ ٣٢١، والهداية مع تكملة فتح القدير ٣/ ٢٠٢، والمهذب، للشيرازي ١/ ٣٨٤، والروض المربع، للبهوتي ٢/ ٢٦٨.

(79) راجع: الاختيار لتعليل المختار، للموصلي ٣/ ١٩، المعونة، للقاضي عبد الوهاب المالكي ٢/ ١١٩، والحاوي الكبير، للماوردي ٧/ ٣٠٧.

للآخَر؛ بحيث يتمّ الانعقاد وهو: تعلق كل من الإيجاب والقبول بالآخَر على وجه مشروع يظهر أثره في متعلقهما، يعني: الإيجاب يكون في المضاربة بكل لفظ يدل على المعطى المقصود، أو أنه ما صدر أولاً سواء أكان صدوره من المضارب أو ربّ المال. أما القبول فهو: ما صدر ثانياً من أحد المتعاقدَيْن، ويستوى في هذا أكان من المضارب أو من صاحب المال.

وأخصّ الأركان بالحديث أوّلاً، ثم أتبع ذلك بشروط كلّ ركن ثانياً:

أولاً: أركان المضاربة:

الركن: ما يتوقف عليه وجود الشيء؛ ولهذا كان الركن داخلاً في الماهية؛ وقد اختلف مسلك أصحاب المذاهب في عَدّ هذه الأركان.

فركن المضاربة عند الحنفية: هو الإيجاب والقبول بألفاظ تدلّ عليها. والإيجاب هو لفظ المضاربة أو المقارضة أو المعاملة، وما يؤدّي معاني هذه الألفاظ بأن يقول رب المال للعامل: "خُذ هذا المال مضاربة مثلاً، على أنّ ما رزق الله سبحانه من ربْح فهو بيننا نصفيْن مثلاً". والقبول: أن يقول العامل: "قبلتُ" أو "أخذتُ"، ونحو ذلك؛ فيتمّ الركن بينهما[٨٠].

وعند المالكية: أن أركان المضاربة أربعة هي: العاقدان -وهما: الوكيل والموكّل-، والمال، والجزء المحدّد للعامل، والصيغة[٨١].

وعند الشافعية: الأركان خمسة وهي: الأربعة المعتمَدة عند المالكية، بجانب العمل. فالأركان: رأس مال، وعمل، وربح، وصيغة، وعاقدان[٨٢].

وعند الحنابلة: الأركان خمسة وهي: صيغة، وعاقدان، ومال، وعمل، وتقدير نصيب العامل.

---

(80) راجع: بدائع الصنائع، للكاساني ٦/ ٨٠.
(81) راجع: حاشية الدسوقي ٣/ ٥٢٤.
(82) راجع: مغني المحتاج، للشربيني ٢/٤١٨.

فالركن عند الحنفية: الإيجاب والقبول بألفاظ تدل عليهما، ومتفرّع إلى أربعة عند المالكية، وخمسة عند الشافعية والحنابلة. والخلاف في العبارة فقط.

واختلاف الفقهاء في عدّهم الأركان راجع إلى نظرتهم إلى الأصليّ في الأركان وغير الأصليّ. فمن نظر إلى الأصليّ منها -وهو: ما كان داخلاً في حقيقة الشيء- قال: ركنها الإيجاب والقبول. ومن نظر إلى غير الأصلي -وهو: ما يتوقف عليه وجود الشيء- عدّ الأركان على الوجه الذي ذكره الشافعية والحنابلة.

ثانياً: شروط المضاربة:

استبان لنا حالاً: أنّ شروط المضاربة واعتبارها صحيحة تترتب عليها آثارها هي في الحقيقة شروط لأركان المضاربة كلّ على حدة. فإذا تحققت الأركان مستوفية للشروط كانت المضاربة صحيحة، وإلا فلا، بأن تقع فاسدة، أو لا تنعقد أصلاً عند فقد أحد أركانها.

أ- ما يشرط في العاقديْن:

العاقدان هما: ربّ المال (المالِك)، والعامل (المضارب). ولما كان عقد المضاربة يتم بتلاقي إرادتيْن على إنشائه، كان لا بدّ من توافر بعض الشروط في كِلا العاقدين كي يتمّ عقدهما وينفذ. ويُشترط في طرفي عقد المضاربة: أن تتوافر فيهما أهلية التوكيل والوكالة، وذلك لأن ربّ المال يأذن للمُضارب بالتصرف في ماله بالجزء الذي يتفقان عليه. ولقد اشترط الفقهاء في العاقديْن فيها ما يُشترط في الموكّل والوكيل؛ وهو: أن كلّ مَن صحّ تصرُّفه في شيء بنفسه وكن مما تدخله النيابة صحّ أن يوكل فيه، لأن التوكيل تفويض ما يملكه من التصرف إلى غيره، وكل ما يصحّ للإنسان

أن يستوفيه بنفسه وكان مما تدخله النيابة صحّ أن يكون وكيلاً عن غيره فيه[٨٣].

وعلى هذا: فالأهلية المطلوبة في عقد المضاربة هي: الأهلية التجارية التي تؤهّل التاجر لقيامه بعمله التجاري الدائر بين النفع والضرر، بحيث يُعتدّ بجميع تصرفاته شرعاً[٨٤].

ويشترط في المضارب خاصة: أن يكون أميناً[٨٥]، لأنه قبض المال بإذن مالكه وليس على وجه المبادلة؛ فهو مودَع لديْه قبل التصرف، فإذا تم التصرف فوكيل، فإذا ربح فشريك حكماً في هذا الربح[٨٦]. وقد نُقل عن ابن القيم: أن المضارب أمين وأجير ووكيل وشريك؛ فأمين إذا قبَض المال، ووكيل إذا تصرّف فيه، وأجير فيما يباشره من العمل بنفسه[٨٧].

ولهذا: فالمضارب يصير بالعقد وكيلاً عن رب المال إذا عمل، ويصبح المال في يده أمانة بتسليمه إياه وهذا هو شأن الوكيل، وإذا أهمله ضمنه. وإذا ظهر فيه ربح، كان شريكاً فيه وفقاً لمقتضى الشرط. وإذا ظهرت خسارته، كانت على رأس المال وحده إذا لم يقصّر، وإذا ربح اختصمت من الربح، وذلك لأنّ الربح يُعدّ تبعاً لرأس المال.

والمقرّر: أن المضارب يضمن مال المضاربة إذا هلك بتعمّد منه أو تقصير، مثل: أن يسافر ولم يُؤمر بالسفر فإنه يكون ضامناً للمال وتبطل المضاربة، إلا إذا تحوّل رأس المال إلى عُروض مأذوناً فيها ضمِنها بالتعدي، ولا تبطل المضاربة لاستقرارها بالتصرف والشراء. وإذا هلك

(83) راجع: بدائع الصنائع، للكاساني ٦/ ٢٠، ومغنى المحتاج، للشربيني ٢/ ٤٢٤.
(84) راجع: مرشد الحيران، لمحمد قدري باشا صفحة ٩١.
(85) راجع: مجمع الأنهر في شرح ملتقى الأبحر للكليبولي ٣/ ٤٤٤.
(86) راجع: جواهر الإكليل، للأزهري ٢/ ١٧٢.
(87) راجع: زاد المعاد في هدي خير العباد ١/ ١٥٤.

المال بدون تعدٍّ منه أو تقصير، فإنه لا يضمنه، ويكون التقصير على رب المال لأن المضاربة مبنيّة على الأمانة والوكالة، والمضارب فيها وكيل عن ربّ المال ويكون المال في يده أمانة عند قبضه.

كما أنّ النفقة التي أجازها بعض الفقهاء نفقة طارئة بمناسبة السفر والشروع في العمل، أمّا في هذه المسألة فإنّ النفقة لا تتعلق بالسفر أو ما يقوم مقامه.

أما بالنسبة للاحتياطي، فمن باب أوْلى لا يجوز جزء من الأرباح، الفعلية كاحتياطي، ويتعين أن يكون استقطاعه من حقوق المساهمين دون حصّة أصحاب الودائع الاستثمارية.

ب- ما يُشترط في الصيغة:

لا بدّ في عقد المضاربة من وجود صيغة [إيجاب وقبول] يُفصح بها الطرفان عن رغبتهما في التعاقد. ويقول الإمام النووي -رحمه الله-: "القراض والمضاربة والمعاملة ألفاظ مستعملة في هذا العقد؛ فإذا قال: "قارضتُك -أو ضاربتك أو عاملتك-، على أنّ الربح بيننا نصفيْن"، كان إيجاباً صحيحاً. ويشترط أن يكون القبول متصلاً الاتصال المعتبَر في سائر العقود.

ولو قال: "خُذ هذا الألف واتجر فيه، على أنّ الربح بيننا نصفيْن"، فقطع القاضي حسين والبغوي بأنه قراض، ولا يفتقر إلى القبول"[88].

وقد ذكر العلماء أن العبرة في عقد المضاربة ونحوه بما يدلّ على المعنى؛ فليس المقصود وجود ألفاظ مخصوصة. ولهذا فقد ذكر صاحب

---

(88) راجع: روضة الطالبين، للنوي ٥/ ١٢٤.

"حاشية العدوي على شرح الخرشي": "لا يُشترط لفظ بل تكفي المعاطاة"[89].

وعلى هذا: فالإيجاب يحصل بكل لفظ يدلّ على قصد موجبه -فرداً كان أو جماعة-، أبرم عقد المضاربة صراحة أو ضمناً. ولا فرق في هذا بين أن يبدأ به ربّ المال أو المضارب.

والألفاظ الصريحة في دلالتها على عقد المضاربة هي: المضاربة، والقِراض، والمقارضة، والمعاملة، لأن هذه الألفاظ أسماء لهذا العقد.

ويشترط في الإيجاب والقبول هنا ما يُشترط في معظم العقود كالسلم ونحوه، من أنه لا بد من التواصل بين الإيجاب والقبول؛ وذلك بأن يتم العلم بهما من جانبَي العقد، وألاّ يَفصل بينهما فاصل يدلّ على الإعراض، وأن يتّحد المجلس، وأن يحصل القبول قبل أن يرجع الموجب عن إيجابه؛ وهذا كله فضلاً عن اتحاد موضوعهما أي: توافقهما على معنى واحد. فإذا قال ربّ المال: "ضاربتك بكذا على ثلث الربح"، فقال الآخَر: "رضيت على نصف الربح"، فإنّ هذا لا يُعدّ قبولاً، ولا تنعقد المضاربة بينهما.

والأصل في عقد المضاربة: أن يكون منجزاً: بمعنى: أنه يترتب عليه أثره في الحال، فيتسلم المضارب رأس المال ليعمل فيه؛ غير أنه لا مانع من تعليق عقد المضاربة إلى زمن أو على شرط كأن يقول رب المال: "ضاربتُك من أول السنة القادمة" أو "ضاربتُك إن جاء فلان"، والسبب في هذا: أنّ عقد المضاربة لا يفيد تملك الأعيان، فضلاً عن أنه عقد غير لازم فيجوز لأحد أطرافه فسخه وقت ما يشاء.

---

(89) راجع: حاشية العدوي على شرح الخرشي ٧/ ١٤٤.

جـ - ما يشترط في المال:

المال هو أحد الدعائم الأساسية اللازمة لقيام عقد المضاربة، لأنه عقد على الشركة في الربح الناتج من مال مِن طرف وعمَلٍ من طرف آخَر.

ويُشترط في رأس المال هذا عدّة شروط منها:

١- أن يكون نقداً وهو: الدراهم والدنانير المضروبة؛ ودليل ذلك: الإجماع[٩٠].

فإجماع الفقهاء على الدراهم والدنانير أنها لا تزيد ولا تنقص في الغالب، بناء منهم على ثبات النقديْن وبقائهما بقاء مستمراً بسعر واحد لا يزيد ولا ينقص، وكذلك قيم الأشياء ونسبة بعضها إلى بعض لا تزيد ولا تنقص. أما في هذه الأزمان فالأحوال تغيرت، وأصبحت النقود المضروبة ذهباً أو فضة بمنزلة المضاربة، فربما عند التصفية تزيد قيمتها أو تنقص فيحصل ضرر على أحد الطرفيْن. والمعروف أن الشركات مبنية على العدل وبتساوي الشريكيْن في المغنم والمغرم. وهو ما جاءت به شريعتنا السمحة والتي حرّمت ما يخالف ذلك.

٢- أن يكون معلوم المقدار؛ فلا يجوز أن يكون مجهولاً، ولا جزافاً، لأنه في حالة الجهالة لا يُدرى بكم يرجع عند المفاضلة، ولأنه يفضي إلى المنازعة والاختلاف في مقداره. وقد استلزم الشافعية والحنابلة أن لا يكون رأس المال مجهولاً أو جزافاً لكي لا تحد المنازعة بسبب الغرر؛ ولذلك لا يصح

(90) راجع: المبسوط للسرخسي ٢٢/ ٢٠، مجمع الأنهر في شرح ملتقى الأبحر، للكليبولي ٣/ ٤٤٥، بداية المجتهد ونهاية المقتصد، لابن رشد ٢/ ٢٣٦، الإجماع، لابن المنذر صفحة ١٢١، المهذب، للشيرازي ٣/ ٤٧٥، والمغني، لابن قدامة ٥/ ١٧.

تسلم رأس المال إلا بمشاهدته ومعاينته حتى لا ينشأ أي نزاع بين صاحب المال والمضارب[٩١].

٣- أن يكون عيْناً لا دَيْناً. اشترط الفقهاء في رأس مال المضاربة ألا يكون دَيْناً، وفي هذا يقول ابن قدامة: "وهو قول أكثر أهل العلم، ولا نعلم فيه مخالِفاً"[٩٢].

وعلى هذا: فلو كان لرب المال دَيْن على رجل وقال له: "اعمَلْ بدَيْنِي الذي عندك مضاربة بالنصف" مثلاً، فإنّ هذا لا يصح. ولو اشترى هذا الرجل وباع بناءً على هذا، كان الربح له والخسارة عليه، وبقي الدَّيْن في ذمّته على ما هو عليه. وهذا ما عليه أبو حنيفة ومَن وافقه. أمّا عند الصاحبيْن فإنّ ما اشتراه لربّ المال؛ وبذلك يكون له ربحه وعليه خسارته باعتباره وكيلاً عنه. المهم: أن المضاربة غير قائمة هنا لإخلال شرط من شروط رأس المال فيها.

٤- أن يسلم رأس المال إلى المضارب، ويستقلّ باليد عليه و التصرف فيه، لأنه أمانة فلا يصح إلا بالتسليم وهو التخلية، كالوديعة. فلو شرط بقاءَ يد المالك على المال، فسدت المضاربة. وفي المقابل، يلزم أن يكون المضارب أميناً لأن قبض المال بإذن مالِكه وليس على سبيل المبادلة؛ فهو مودَع لديه قبل التصرف، فإذا تمّ التصرف فوكيل، فإذا ربح فشريك حُكما في هذا الربح[٩٣].

---

(91) راجع: بدائع الصنائع، للكاساني ٦، ١٢، مواهب الجليل، للحطاب ٥/ ٣٥٨، مغني المحتاج، للشربيني ٢/ ٤٢٠، والمغني، لابن قدامة ٥/ ٣٣.

(92) راجع: المغني، لابن قدامة ٥/ ٧٣، والمنتقى شرح موطإ مالك، للباجي ٧/ ١١٤، وحاشية الخرشي على مختصر خليل ٧/ ١٤٧.

(93) راجع: بداية المجتهد، لابن رشد ٢/ ٢٣٨، بدائع الصنائع، للكاساني ٦/ ٨٥، المنتقى شرح موطأ مالك، للباجي ٧/ ٦٩، مغني المحتاج، للشربيني ٢/ ٤٢٠، والمغني، لابن قدامة ٥/ ٢٩.

من هذا يتضح أن شروط رأس المال في المضاربة عند جميع الفقهاء هي الأربعة السابقة، وهي محل اتفاق بينهم؛ إلا أن الحنابلة خالفوا في الشرط الرابع. فالمشهور عندهم: أن المقصود من هذا الشرط هو إطلاق التصرف في مال غيره بجزء مشاع من ربحه. والجمهور على أن المراد به استقلال العامل بالتصرف فيه، فلا يصح عندهم الإتيان بما ينافي ذلك.

ولهذا: فالمضارب يصير بالعقد وكيلاً عن ربّ المال إذا عمل، ويصبح المال في يده أمانة بتسلمه إياه -وهذا هو شأن الوكيل-، وإذا أهمله ضمنه، وإذا ظهر فيه ربح كان شريكاً فيه وفقاً لمقتضى الشرط.

د- ما يُشترط في العمل:

١- أن يكون تجارة؛ فلو قارضه على أن يشتري شبكة ويصطاد بها والصيد بينهما، فهو فاسد، ويكون الصيد للصائد وعليه أجرة الشبكة. ولو قارضه على أن يشتري الحنطة فيطحنها ويخبزها، والطعام ليطبخه ويبيعه، والغزل لينسجه، والثوب ليُقصّره أو يصبغه ويبيعه والربح بينهما، فهو فاسد. وهكذا لو قارضه على أن يشتري دواباً أو مستغلات ويمسك رقابها لثمارها ولنتاجها وغلاتها وتكون الفوائد بينهما، فهو فاسد لأنه ليس ربحاً بالتجارة بل من عَيْن المال[٩٤].

٢- ألا يضيق على العامل بالتعيين؛ فلو عيّن نوعاً يندر كالياقوت الأحمر والخز الأدكن والصيّد حيث يندر مثلاً، فسد القراض لأنه تضييق يُخلّ بالمقصود. أما إذا جرى تعيين صحيح، لم يكن للعامل مجاوزته كما في سائر التصرفات.

[94] راجع: روضة الطالبين، للنووي ٥/ ١٢٠.

٣- ألا يُضيّق على العامل بالتوقيت؛ ولهذا لا يُعتبر في القراض بيان المدة. فلو وقت له وقال: "قارضتُك سَنَة"، فإنْ منَعه من التصرف بعدها مطلقاً أو مِن البيع، فسد ذلك لأنه يُخلّ بالمقصود.

هـ- ما يشترط في الربح:

١- أن يكون مُشاعاً بين المالك وبين العامل؛ فلا يصحّ اشتراط مقدار معيَّن للمالك أو للعامل كدراهم مسمّاة أو دنانير معلومة، وما بقي للآخَر؛ لأن ذلك يؤدِّي إلى قطع الشركة وانتفاء المضاربة إذ لا تتحقق الشركة إلا بالشيوع في الربح[٩٥].

٢- أن يكون نصيب كلٍّ منهما معلوماً عند العقد، كالرُبع أو الثُلث مثلاً، وليس بالضرورة أن يكون نصيب كلّ منهما معادلاً تماماً لنصيب الآخَر؛ فلا مانع أن يكون لربِّ المال الثُلث وللمضارب الثلثان[٩٦].

وعلى هذا، فمن الضروري العلم بنصيب العامل علماً مانعاً من الجهالة. فإذا قال المالك له: "لك مِن الرِّبح ما شرَطه فلان لفلان"، فإنه مجهول؛ وعلى ذلك فلا تصح المضاربة. أمّا لو شرط للمضارب عُشر الربح والباقي لربّ المال، فهو جائز لأن المشروط للمضارب جزء معلوم، والباقي للمالك معلوم هو الآخَر[٩٧].

وهذا الشرط ضروري جداً في المضاربة منعاً للمنازعة عند استحقاق الربح.

(95) راجع: المبسوط، للسرخسي ٢٢/ ٢٣، والهداية شرح بداية المبتدي، للمرغيناني ٨/ ٤٤٨.

(96) راجع: المحلى بالآثار، لابن حزم ٧/ ٩٧.

(97) راجع: المبسوط، للسرخسي ٢٢/ ٢٣، وبدائع الصنائع، للكاساني ٦/ ٨٢.

٣- أن يكون نصيب المضارب جزءاً مشاعاً من الربح؛ فلو شرط المالك للمضارب جزءاً معلوماً لكنه منسوب إلى رأس المال أو إلى مجموع رأس المال والربح، فسدت المضاربة لأن هذا عيْن الربا المحرّم[٩٨].

٤- أن يكون الربح مخصوصاً بالعاقديْن؛ وهذا الشرط أضافه الشافعية. فربْح المضاربة ثمرة لما قدّمه المتعاقدين من مال وعمَل، لذا فهو خالص لهما لا يعدوهما إلى غيرهما ولا يثبت لأحد فيه حق. فلو أضيف الربح أو جزء منه إلى شخص ثالث، لم يَجُز ذلك عند الشافعية، بملاحظة أنه لو كان ذلك الثالث يَعمل في القراض فلا مانع كأنه قراض لاثنيْن[٩٩].

وبعد: فهذه أهم شروط المضاربة الصحيحة، ولا مانع من أن يضيف المالك -ربّ المال- أحد الشروط غير الضارة بالعقد، كما في حديث حكيم بن حزام صاحب رسول الله -صلى الله عليه وسلم- من أنه كان يشترط على الرجل إذا أعطاه مالاً مقارضة بأن لا يجعله في كبد رطبة ونحو ذلك[١٠٠].

غير أنه قد يشترط رب المال شرطاً يُفسد المضاربة، كأن يشترط أن تكون الخسارة في المال على العامل -المضارب-؛ فهذا مُفسِد للعقد لأن المضارب يتصرف في المال بأمر ربّه مضارّ كالوكيل عنه[١٠١]. وفي هذا يقول الإمام علي -رضي الله عنه- "الوضعية على المال، والربح على ما اصطلحوا عليه"[١٠٢].

---

(98) راجع: حاشية ابن عابدين ٨/ ٥٠١، ومجمع الأنهر في شرح ملتقى الأبحر، للكليبولي ٣/٤٤٦، والقوانين الفقهية، لابن جزي صفحة ١٨٦.

(99) راجع: حاشيتي قليوبي وعميرة على منهاج الطالبين ٣/ ٥٣.

(100) راجع: سبل السلام، للصنعاني ٣/ ٧٧.

(101) راجع: نيل الأوطار، للشوكاني ٥/ ٣٩٢.

(102) راجع: نيل الأوطار للشوكاني ٤٩٨/٨، الأم للشافعي ٧/ ٩٨.

وإن كان الحنفية يُبطلون الشرط المفسد مع بقاء المضاربة صحيحة ويقولون: "كلّ شرْط يوجب الجهالة في الربح يُفسدها لاختلال مقصوده، وغير ذلك من الشروط الفاسدة لا يُفسدها ويُبطل الشرط، كاشتراط الوضعية على رب المال"[١٠٣].

وبمثل هذا قال المالكية؛ حيث إنهم يرَوْن أن المالك إن شرط على العامل ضمانَ رأس المال إن تلف بلا تفريط، أو أنه غير مصدّق في تلفه، فقراض فاسد لأنه ليس من سُنة القراض، وفيه قراض المثل إن عمل والشرط باطل لا يعمل به[١٠٤].

لكن الإمام النووي -رحمه الله- يقرّر ما عليه مذهب الشافعية في هذا الشأن ويقول: "إذا فسد القراض بتخلف بعض الشروط فله ثلاثة أحكام: أحدها: تنفذ تصرفاته كنفوذها في القراض الصحيح لوجود الإذن، كالوكالة الفاسدة. والثاني: سلامة الربح بكامله للمالك. والثالث: استحقاق العامل أجرة مثل عمله، سواء كان في المال ربح أم لا. وهذه الأحكام مضطردة في صور الفساد[١٠٥].

المطلب الثالث

أنواع المضاربة وصورها

أولاً: الأنواع :

تتنوع المضاربة من حيث مجال عمل المضارب إلى نوعين:

---

(103) راجع: بدائع الصنائع، للكاساني ٦/ ١٠١، والاختيار لتعليل المختار، للموصلي ٢/ ٢٠.

(104) راجع: حاشية الدسوقي على الشرح الكبير ٣/٥٢٠.

(105) راجع: روضة الطالبين، للنووي ٥/ ١٢٥، والمغني، لابن قدامة ٥/ ٦٨- ٧١.

النوع الأول: المضاربة المطلقة: وهي التي لم تقيد بزمان أو مكان أو نوع تجارة أو أناس معيّنين يتعامل معهم المضارب، نحو أن يقول رب المال: "دفعتُ إليك هذا المال مضاربة" ولم يزد عليه، أو يقول له: "اعملْ برأيك" ويظلّ الإطلاق قائماً إلى أن يقيّد بعد ذلك إن وُجد القيد(١٠٦).

وهذا النوع من المضاربة يملك المضارب فيه أن يعمل بكلّ ما من شأنه أن ينمي رأس المال ويستثمره، مراعياً الصرف التجاري الغالب وما فيه مصلحة المضاربة.

أما النوع الثاني: فهو المضاربة المقيّدة وهي: التي قيّدت بأحد القيود السابقة. ويجب على المضارب أن يتقيد بما قُيِّد به إن كان مفيداً ولا يؤدّي إلى الإخلال بمقصود المضاربة، كأن يمنع الربح، أو يؤدّي إلى خسارة محققة. وتظل المضاربة مطلقة فيما عدا هذا القيد، وذلك تمشّياً مع القواعد الأصولية: أن المطلق يظلّ على إطلاقه فيما وراء القيْد.

ولهذا: فلو قال رب المال للمضارب: "ضاربْ في الوقت الفلاني، أو المكان الفلاني"، أو "اشتَرِ الأموال الفلانية" أو "عامل فلاناً أو أهل البلدة الفلانية"، كانت المضاربة في كلّ هذا مقيّدة(١٠٧).

ثانياً: صُوَر المضاربة :

تتخذ المضاربة صوَراً عدّة، وقد اعتبرها بعض الفقهاء أقساماً للمضاربة، واتفقوا على جواز بعضها، واختلفوا في البعض الآخَر، وذلك على النحو الآتي:

---

(106) راجع: الاختيار لتعليل المختار، للموصلي ٣/ ٢٠.

(107) راجع: الاختيار لتعليل المختار، للموصلي ٣/ ٢٠، ومجمع الأنهر في شرح ملتقى الأبحر، للكليبولي ٣/ ٤٤٧.

أ - أن يكون رأس المال من أحد العاقديْن، والعمل من الطرف الآخَر. وهذه هي الصورة الأصلية للمضاربة. فهي المرادة عند الإطلاق. وهي جائزة باتفاق جميع الفقهاء.

ب- أن يكون المال من كِلا العاقديْن والعمل من أحدهما، على معنى: أن يشترك الطرفان في رأس المال، كأن يدفع كلّ منهما مبلغاً معيّناً ويعمل به أحدهما؛ فهذه الصورة تجمع بين الشركة والمضاربة، وهي جائزة بجواز هذيْن العقديْن.

جـ- أن يكون المال من أحد العاقديْن والعمل منهما، على معنى: أن يكون من أحد العاقديْن مال وعمل، ومن العامل الآخَر عمل فقط. والأصح أنّ هذه الصورة من المضاربة الفاسدة، وذلك لأن من شروط صحة المضاربة: تسليم رأس مالها إلى المضارب بحيث تنقطع يد ربّ المال عنه، وفي اشتراط عمله مع المضارب منافاة لشرط تسليم رأس المال، فلا يصحّ.

المطلب الرابع

انتهاء المضاربة

عرفنا من خلال ما سبق: أنّ عقد المضاربة من العقود الجائزة؛ ولهذا كان من الجائز لكلٍّ من ربّ المال والعامل فسْخ العقد قبل شروع العامل في العمل، بدون خلاف في ذلك. وعلى هذا، فإن عقد المضاربة يبطل بالفسخ من أحدهما، أو بنهْي رب المال المضارب عن التصرف، وذلك باتفاق الفقهاء، وإن كان المالكية يروْن لزوم العقد بعد الشروع في العمل. وعلى أية حال، يجب أن يلاحظ عدم الإضرار بنصيب العامل من الربح إن كان قد تحقق ذلك.

كما أن المضاربة تبطل أيضاً إذا وقت رب المال للمضاربة وقتاً بعينه، فإن العقد يبطل بمضيّ ذلك الوقت، لأنه توكيل فيتوقف بما وقته. والتوقيت مقيّد فإنه تقييد بالزمان، فصار كالتقييد بالنوع والمكان. وتبطل المضاربة أيضاً بموت المضارب أو المالك، أو لحوق أحدهما بدار الحرب مع حُكم القاضي بردّته باعتبار أنّ ذلك كالموت. ومثل ذلك الحجر على المضارب أو على رب المال، أو عزل المضارب، أو عدم قبوله لعقد المضاربة، أو هلاك المال.

وعلى هذا : فإنّ مجمل أسباب انتهاء المضاربة: خمسة أسباب هي :

١- الفسخ بالإرادة المنفردة.

٢- موت أحد العاقديْن حقيقة أو حُكماً.

٣- فقدان أهلية أحد العاقديْن أو نفعها.

٤- الحجر على رب المال بالفلس.

٥- هلاك مال المضاربة جميعه قبل التصرف فيه.

ولما كان لكل سبب من هذه الأسباب أحكامه الخاصة به على وجه ما من وجوه إبطال وإنهاء عقد المضاربة، استلزم الأمر ضرورة إلقاء الضوء على كلّ سبب وما يترتّب عليه من آثار على حِدَة:

السبب الأول: الفسخ بالإرادة المنفردة:

يتّخذ إنهاء عقد المضاربة بالفسخ عن طريق الإرادة المنفردة صورتيْن، لكلّ منهما حُكمه وآثاره المترتّبة عليه.

الصورة الأولى : أن يكون رأس المال ناضاً على صفته الأصلية، كأن يكون المضارب لم يبدأ العمل بَعْد، أو أنه عمل ونضّ المال. فقد اتفق

الفقهاء على : أن يجوز لأيٍّ من طرفي عقد المضاربة فسْخه باعتبار أنه من العقود غير اللازمة، بشرط إعلام الطرف الآخَر بهذا الفسخ، لأن المضاربة تصرّف في مال الغير بإذنه كالوكالة والوديعة وكلاهما عقد غير لازم، ولأنه لا ضرر من هذا الفسخ على أيّ من العاقديْن؛ إذ فسْخ العقد قبل العمل في المضاربة رفع للعقد قبل أن تتقرّر أحكامه، فيعود رأس المال على حالته إلى رب المال، ولا يتضرّر المضارب من هذا؛ إذ أنه لم يعمل شيئاً ولم يضع عليه جهد. وفسخ المضاربة بعد تنقيض مالها لا يُلحق الضرر بأيٍّ من العاقديْن أيضاً؛ إذ إنه يكون قد ظهر ما فيها من ربح أو خسارة، فيعود إلى ربّ المال ماله، ويأخذ المضاربُ ما قسم له من ربح جزاء عملِه وجهده.

أما الصورة الثانية : فهي ما إذا كان رأس مال المضاربة غير ناض، فعلى الراجح على قول جمهور أهل العلم -خلافاً للمالكية من أن عقد المضاربة غير لازم- فيجوز لأي منهما فسْخه متى شاء؛ وذلك بناء على أنّ المضارب يعمل بوصفه وكيلاً عن رب المال، ويجوز للموكّل أن يعزل الوكيل قبل تمام العمل، كما يجوز للوكيل أن يعزل نفسه قبل تمام ما وُكّل فيه. فإذا انفسخت المضاربة، انعزل المضارب عن كل الأعمال إلاّ ما أدّى منها إلى تنضيض مال المضاربة لتصفيتها[108].

السبب الثاني : موت أحد العاقديْن:

تنتهي المضاربة بموت أحدهما. فموت رب المال يُنهي المضاربة، لأنها تعتمد على الإذن منه للمضارب في التصرف في مال المضاربة، وبوفاة صاحب المال ينتهي الإذن. وكذلك موت العامل يُنهي المضاربة،

---

[108] راجع: فقه المعاملات المالية، للدكتور محمد عبد اللطيف قنديل صفحة ٢١٥، ٢١٦.

لأن الإذن من رب المال صادر له هو، وهل يبقى الإذن بعد وفاة المضارب؟[(١٠٩)].

وجعلوا عمل العامل هدراً إذا لم يأت الورثة بأمين مع كونهم غير أمناء، خوفاً من ضياع المال، فارتكبوا أخف الضررين.

هذا إذا كان الموت قد أصاب المضارب. فإن أصاب الموت رب المال، فالخيار في بقاء المضاربة لورثته في حال بقاء المال على حاله، إن شاؤوا أبقوا العامل على قراضه، وإن شاؤوا أخذوا المال منه. فإن اشترى بالمال فليس لهم ذلك. فالمضاربة تنفسخ عندهم بموت رب المال إذا لم يعمل المضارب بالمال[(١١٠)].

ولهذا نجد أن الفقهاء متفقون على ما يأتي:

أولاً: انتهاء المضاربة بموت رب المال، إلا أن اشترى العامل بالمال فلا تنتهي عند المالكية.

ثانياً: ليس لرب المال الاستقلال ببيع العرض في حالة وفاة العامل.

ثالثاً: إن للعامل بيع العرض في حال وفاة رب المال.

على أنهم اختلفوا بأنه هل يجوز للمضارب في حال وفاة رب المال الاستمرار في المضاربة؛ فهو لا يخلو من أمرين:

أحدهما : أن يكون المال ناضاً، فحُكمه : الجواز عند الجميع لأنه ابتداء قراض.

---

(109) راجع: بدائع الصنائع، للكاساني ٦/ ١١٢، ١١٣، المنتقى شرح موطإ مالك، للباجي ٧/ ١١٤، ١١٥، وحاشية الدسوقي ٣/ ٤٧٩.

(110) راجع: المدونة الكبرى، للإمام مالك بن أنس ٤/ ٦٩، مغني المحتاج، للشربيني ٢/ ٤٣١، والمغني، لابن قدامة ٥/ ٦٦، ٦٧.

والثاني: أن يكون مال المضاربة عرضاً، وفي هذه الحال للعامل الاستمرار في المضاربة عند المالكية ولو لم يأذن الورثة. والقول بالاستمرار وجه عند الحنابلة لكن بعد رضاء الورثة. واعتبروا هذا إتماماً للمضاربة فجازت على العرض. ومذهب الحنفية والشافعية ورأي آخر عند الحنابلة هو: المنع من ذلك، لأنهم اعتبروا ابتداء قراض وهو لا يجوز على العروض.

والراجح في هذا هو: جواز الاستمرار بعد موافقة الورثة، لأن مال المضاربة موجود، ومنافعه موجودة، ورأس المال معروف، ولم يتغير العامل؛ فلا مانع من استدامة العقد وبناء الوارث علي. والله تعالى أعلم وأحكم.

أما بالنسبة لما إذا كان الميت هو العامل: فهل تنتهي المضاربة بوفاته، أو لا يزال للورثة الحق في إكمال ما بداه مورثهم؟

فذهب الحنفية والشافعية والحنابلة إلى منع ذلك وقالوا: تنتهي المضاربة بوفاة العامل.

وذهب المالكية إلى مخالفة ذلك، وجعلوا الحق لورثة العامل في إكمال ما بداه مورثهم إذا كان قد شغل مال المضاربة بالشراء بجميعه أو بالأكثر منه. ومنعوا صاحب المال من انتزاعه منهم إن أرادوا العمل وهم أمناء. فهو عقد يورث عندهم.

والراجح: هو ما ذهب إليه الجمهور، على أن يسلم رأس المال لصاحبه إن كان ناضاً. وإن كان عرضاً، جعل حق بيعه لأمين من الورثة إن رضي بهم صاحب المال، وإلا فيولي الحاكم أميناً على البيع، ثم يسلم رأس المال إلى صاحبه ويقسم الباقي لأن رب المال لم يرض بتصرفهم. والله تعالى أعلم وأحكم.

السبب الثالث: فقدان أهلية أحد المتعاقدين :

من المتفق عليه: أن المضاربة تنفسخ إذا اعترى أحد طرفيْها ما يخلّ بأهلية الأداء عنده، لأن المضاربة قائمة على تصرّف المضارب بأمر ربّ المال، فإذا أصاب ربّ المال ما يخلّ بأهليته فقد بطلت هذه الأهلية. وكذلك الحال بالنسبة للمضارب حيث تنتهي المضاربة. وكذلك الحال إذا جُنّ أحدهما، وذلك لأن المضاربة في معنى الوكالة وهي تبطل بجنون أحد طرفيْها. ومثل هذا الحكم فيما لو حُجر على أحدهما لسفهٍ ونحوه، كالعته والغفلة ونحوهما. وتستمر المضاربة في هذه الأحوال بتقرير الولي أو الوصيّ، شأنها في الاستمرار في حالة الموت[١١١].

السبب الرابع: الحجر على رب المال بالفلس :

تنفسخ المضاربة إذا أفلس رب المال وحُجر على أمواله، لأن الحجر عليه يُنهي ولايته عليها ومال المضاربة منها. وهذا بخلاف ما لو كان الحجر على المضارب، فإنه لا يُنهي المضاربة لأن المضارب كالوكيل عن ربّ المال، والحجر بالفلس لا يمنع من أن يكون المحجور عليه وكيلاً لغيره، لأن الحجْر إنما يقع على المال ولا مال للمضارب. وإذا انفسخت المضاربة بالحجر على رب المال كان المضارب مقدماً على سائر الغرماء باستيفاء نصيبه من الربح لأن حقه متعلق بعين المال لا بذمة ربه[١١٢].

---

(111) راجع:

(112) راجع: بدائع الصنائع، للكاساني ٦/ ٢٠، جواهر الإكليل، للأزهري ٢/ ٩٨، مغني المحتاج، للشربيني ٢/ ٤٣٢، والمغني، لابن قدامة ٥/ ٦٤.

السبب الخامس: هلاك مال المضاربة قبل التصرف فيه :

إذا هلك مال المضاربة بدون تعدٍّ أو تقصير من المضارب وقبل أن يتصرّف فيه، انفسخت المضاربة لزوال محلّ العقد، وذلك لأن المضارب لا يضمن مال المضاربة إلا بتعدّيه أو تقصيره. أما إذا كان هلاك رأس المال في المضاربة كله أو بعضه بسبب يؤدّي إلى الضمان بأن أتلفه أحد فإنّ المضاربة لا تنفسخ، لأن هذا الإتلاف يترتب عليه الضمان فيكون للتالف بدل يحلّ محلّ رأس المال ويمكن للمضارب التصرف فيه[١١٣].

خلاصة البحث

أ- استبان لنا من خلال هذا البحث: التأكيد على حرمة الربا، وأنّ الفوائد البنكية على اختلاف مسمياتها ربا محرم، وأن هذا المسلك من البنوك يزيد الغني غنًى ويزيد الفقير فقراً، فتنحصر رؤوس الأموال في أيدي طبقة محدودة يحصل لها التخمة من تكدّس هذه الأموال، مع زيادة استغلالها للفقراء.

ب- أن البنوك لها الدوْر المهم في تنمية رأس المال وملاحقة المشاريع الاستثمارية بما تحتاجه من أموال تحقيقاً للتنمية في المجتمع وإنعاش الحياة الاقتصادية، فضلاً عن أن البنك يعدّ المكان الأمين لحفظ المال وغيره من الودائع من التلف ونحو ذلك.

جـ- أن محل النزاع في التعامل مع البنوك ينحصر في أمرين: أحدهما: تحديد الفائدة المقررة للمتعامل مع البنك بإيداعه لديه مع ضمان البنك مقدّماً لهذه الفائدة وضمان رأس المال. وكذلك الشأن بالنسبة لما يتحمله المقترض من البنك من فوائد محددة سلفاً ومغالىً فيها.

---

(113) راجع: المبسوط، للسرخسي ٢٢/ ١٣٨، حاشية الدسوقي، للدردير ٣/ ٥٢٩، مغني المحتاج، للشربيني ٢/ ٤٣٠، والمغني، لابن قدامة ٥/ ٦٧.

د- إنه لو ارتفع تحديد الفائدة مقدّماً دفعاً وإعطاءً وقام البنك مقام المضارب -العامل- سواء عمل بنفسه في المال أو ضارب فيه آخرين وعلى هدى من أحكام المضاربة الإسلامية، فإننا بهذا نستطيع الخروج من هذه المشكلة مع الإبقاء على البنوك قائمة في الإطار الإسلامي على النحو المقرّر في البحث.

هـ- أن عقد المضاربة له الأثر الفعال في الاستثمار المصرفي حيث كان لهذا العقد دوْر بارز في تطويع الاستثمار المصرفي المعاصر إلى الأحكام الشريعة الإسلامية الخالدة، بحيث يمكن للمصرف على أساس هذا العقد تجميع الأموال من مصادر متعدّدة دون الوقوع في الربا، مع إمكان إعادة تشغيل هذه الأموال المتجمّعة وتلبية حاجات رجال الأعمال والمستثمرين للأموال دون الوقوع في الربا المحرم، بحيث يلتقي رأس المال بالجهد البشرى لتكون ثمرة هذا اللقاء المبارك قسمة عادلة بينهما دون أن يطغى أحد العنصرين على الآخَر.

وصلى الله وسلم وبارك على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلّم.

أهم المصادر والمراجع

أولاً: القرآن الكريم.

ثانياً: التفسير وعلوم القرآن:

- أحكام القرآن، لأبي بكر أحمد بن علي الرازي الجصاص -دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان ١٤١٤هـ ١٩٨٤م.
- تفسير القرآن الحكيم، المشهور بتفسير المنار، للسيد الإمام محمد رشيد رضا - دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م.
- تفسير فخر الرازي المشتهر بالتفسير الكبير أومفاتيح الغيب، لفخر الدين محمد الرازي، - دار الفكر - بيروت - لبنان، الطبعة الأولى ١٤٠١هـ ١٩٨١م.
- الجامع لأحكام القرآن، لأبي بكر عبد الله بن أحمد الأنصاري القرطبي - دار الكتب العلمية - بيروت، الطبعة الخامسة ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م.

ثالثاً: كتب الحديث والآثار:

- سنن ابن ماجة، لأبي عبد الله محمد القزويني، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي - دار الفكر - بيروت -لبنان.
- سنن أبي داود، للإمام أبي داود سليمان بن الأشعث السجستاني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد - دار الفكر - بيروت- لبنان.
- سنن البيهقي الكبرى، أحمد بن الحسين بن علي بن موسى أبي بكر البيهقي، تحقيق: محمد عبد القادر عطا - مكتبة دار الباز - مكة المكرمة عام ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م.

- سنن الدارقطني، للإمام الحافظ علي بن عمر الدارقطني البغدادي، تحقيق: السيد عبد الله هاشم يماني المدني - دار المعرفة - بيروت - لبنان عام ١٣٨٦هـ - ١٩٦٦م.
- صحيح مسلم بشرح النووي، للإمام يحيى بن شرف النووي - المطبعة المصرية ومكتبتها.
- صحيح مسلم، لأبي الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي - دار إحياء التراث العربي - بيروت - لبنان.
- فتح الباري شرح صحيح البخاري، للإمام أحمد بن علي بن حجر العسقلاني الشافعي، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، ومحب الدين الخطيب - دار الريان للتراث، الطبعة الأولى ١٤٠٧هـ ١٩٨٧م.
- مسند الإمام أحمد بن حنبل، لأبي عبد الله أحمد بن حنبل الشيباني - مؤسسة قرطبة -مصر.

رابعاً: كتب الفقه:

أ- الفقه الحنفي

- بدائع الصنائع في ترتيب الشرائع، للإمام علاء الدين أبي بكر بن مسعود الكاساني الحنفي، الملقب بملك العلماء - دار الكتب العلمية ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.
- شرح فتح القدير، للإمام كمال الدين محمد بن عبد الواحد السّيواسي، المعروف بابن الهمام - طبعة دار الفكر - بيروت - لبنان، الطبعة الثانية.
- المبسوط، للإمام شمس الأئمة أبي بكر محمد بن أبي سهل السّرخسي الحنفي - مطبعة السعادة - مصر، الطبعة الأولى ١٣٢٠هـ - ١٩٠٠م.

- الهداية شرح بداية المبتدي، للإمام برهان الدين علي بن أبي بكر المرغيناني - طبعة دار الفكر - بيروت - لبنان، الطبعة الثانية ١٣٩٧هـ.

ب- الفقه المالكي:

- بلغة السالك لأقرب المسالك على الشرح الصغير، للشيخ أحمد بن محمد الصاوي المالكي - طبعة دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه.
- جواهر الإكليل شرح مختصر خليل، للشيخ صالح عبد السميع الآبي الأزهري - المطبعة العصرية - صيدا - بيروت، الطبعة الأولى ١٤٢١هـ ٢٠٠٠م.
- حاشية الخرشي على مختصر خليل وبهامشه حاشية العدوي، لمحمد بن عبد الله الخرشي المالكي -طبعة دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان، الطبعة الأولى ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م.
- حاشية الدسوقي على الشرح الكبير، للشيخ محمد أحمد بن عرفة الدسوقي - طبعة دار الفكر للطباعة والنشر، الطبعة الأولى ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م.
- مواهب الجليل لشرح مختصر خليل، لأبي عبد الله محمد بن محمد بن عبد الرحمن المغربي، المعروف بالحطاب، - دار الفكر، الطبعة الثالثة ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م.

ج- الفقه الشافعي:

- الأم، للإمام أبي عبد الله محمد إدريس الشافعي - دار المعرفة -بيروت - بنان ١٣٩٣هـ - ١٩٧٣م.

- حاشية قليوبي وعميرة على جلال الدين المحلي على منهاج الطالبين للنووي، للإمامين شهاب الدين أحمد البرلسي الملقب بعميرة، وشهاب الدين أحمد بن أحمد بن سلامة القليوبي المصري - طبعة دار الفكر.
- الحاوي الكبير في فقه مذهب الإمام الشافعي، لأبي الحسن علي محمد بن حبيب الماوردي البصري - دار الكتب العلمية ١٤١٩هـ - ١٩٩٩م.
- روضة الطالبين وعمدة المفتين، لأبي زكريا يحيى بن شرف النووي - طبعة المكتب الإسلامي، الطبعة الثالثة ١٤١٢هـ - ١٩٩١م.
- المجموع شرح المهذب، للإمام أبي زكريا محيي الدين بن شرف النووي - طبع مكتبة الإرشاد - جدة - المملكة العربية السعودية.
- مغني المحتاج إلى معرفة معاني ألفاظ المنهاج، للشيخ شمس الدين محمد بن الخطيب الشربيني - دار الفكر - بيروت - لبنان ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م.
- المهذب في فقه الإمام الشافعي، لأبي إسحاق إبراهيم بن علي بن يوسف الفيروز آبادي الشيرازي - دار القلم للطباعة والنشر ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م.

د- الفقه الحنبلي:

- الروض المربع شرح زاد المستقنع، للعلامة الشيخ أبي السعادات منصور بن يونس البهوتي، المتوفى سنة ١٠٥١هـ - دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع ١٤١٤هـ ١٩٩٣م.
- شرح منتهى الإرادات، لمنصور بن يونس بن إدريس البهوتي - مكتبة نزار مصطفى الباز، الطبعة الأولى ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م.

- كشاف القناع عن متن الإقناع، لمنصور بن يونس بن إدريس البهوتي - مكتبة نزار مصطفى الباز، الطبعة الثانية ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م.
- مجموع الفتاوى، لشيخ الإسلام أحمد بن عبد الحليم بن تيمية، جمع وترتيب: عبد الرحمن بن محمد بن قاسم العاصمي النجدي الحنبلي - تصوير الطبعة الأولى بدار الكتب العربية للطباعة والنشر بلبنان ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م.
- المغني على مختصر أبي القاسم عمر بن حسين بن عبد الله بن أحمد الخرقي، للإمام أبي عبد الله أحمد بن محمد بن قدامة المقدسي - مكتبة الرياض الحديثة ١٤٠١هـ - ١٩٨١م.

هـ- الفقه الظاهري:

- المحلى بالآثار، للإمام أبي محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم الأندلسي الظاهري، المتوفى سنة ٤٥٦هـ تحقيق: الدكتور عبد الغفار سليمان البنداري -طبعة دار الفكر - بيروت.

خامساً: كتب عامة:

- أحكام المعاملات الشرعية، للشيخ علي الخفيف - دار الفكر العربي ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م.
- بحوث في الاقتصاد الإسلامي، لعبد الله بن سليمان المنيع -المكتب الإسلامي - بيروت - لبنان، الطبعة الأولى ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م.
- البنوك الإسلامية بين النظرية والتطبيق، للدكتور عبد الله بن محمد الطيار -إصدار نادي القصيم الأدبي ببريدة ١٤٠٨هـ.
- الربا في نظر القانون الإسلامي، للدكتور محمد عبد الله دراز -مطابع المكتب الإسلامي - بيروت - لبنان.

- الربا والمعاملات المصرفية في نظر الشريعة الإسلامية، للدكتور عمر عبد العزيز المترك، المتوفى سنة ١٤٠٥هـ - دار العاصمة - الرياض، الطبعة الثالثة ١٤١٨هـ.

- فتاوى اللجنة الدائمة للبحوث العلمية والإفتاء، جمع وترتيب أحمد بن عبد الرزاق الدويش، طبع ونشر مؤسسة الأميرة العنود بنت عبد العزيز بن مساعد آل سعود الخيرية، الطبعة الرابعة ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م.

- فتاوى هيئة الفتوى بوزارة الأوقاف الكويتية الصادرة ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م.

- فقه المعاملات المالية، للدكتور رفيق يونس المصري -دار القلم - دمشق، الطبعة الأولى ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م.

- فوائد البنوك هي الربا الحرام، للدكتور يوسف القرضاوي - مطبعة المدني، الطبعة الرابعة ١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م.

- المضاربة في الشريعة الإسلامية، لعبد الله بن حمد الخويطر - دار كنوز إشبيليا للنشر والتوزيع -الرياض، الطبعة الأولى ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م.

- المعاملات المالية المعاصرة في ضوء الشريعة الإسلامية، للدكتور علي أحمد السالوس - مكتبة الفلاح - الكويت، الطبعة الأولى ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.

سادساً : كتب التاريخ والتراجم:

- أسد الغابة في معرفة الصحابة، لعز الدين بن الأثير أبي الحسن علي بن محمد الجزري - دار الشعب - القاهرة ١٣٩٠هـ - ١٩٧٠م.

- الإصابة في تمييز الصحابة، لأبي الفضل أحمد بن علي بن حجر العسقلاني - مطبعة النهضة الجديدة ١٣٩٧هـ - ١٩٧٧م.

- الأعلام، لخير الدين الزركلي -دار العلم للملايين - الطبعة العاشرة ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م.

سابعاً: كتب اللغة :

- لسان العرب، للإمام محمد بن مكرم جمال الدين بن منظور - طبعة دار إحياء التراث العربي، الطبعة الثالثة ١٤١٩هـ - ١٩٩٩م.
- مختار الصحاح، للشيخ الإمام محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي - مطابع شركة الأمل للطباعة والنشر ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م.
- المصباح المنير، لأحمد بن محمد بن علي المقري الفيومي - دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م.
- معجم مقاييس اللغة، لأبي الحسين أحمد بن فارس، -مطبعة دار الفكر -بيروت - لبنان ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م.
- مفردات ألفاظ القرآن، للإمام أبي القاسم الحسين بن محمد المعروف بالراغب الأصفهاني - مطبعة البابي الحلبي ١٣٨١هـ.



قاعدة "لازم المذهب ليس بمذهب" وتطبيقاتها في الأصول والفروع

د. طاهر مصطفى نصار (*)

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين، وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له، وأشهد أن محمدًا عبده ورسوله .. وبعد:

أمرنا الله ﷻ بالعدل في الحكم على الآخرين – حتى ولو كانوا كافرين– وتحري الدقة في وصف أفعالهم ونسبة الأقوال إليهم، وبيَّن لنا ذلك عمليًا في كثير من آيات القرآن الكريم؛ فمن ذلك على سبيل المثال:

- الحوار الذي دار بين ذي القرنين وبين قوم يخافون بطش يأجوج ومأجوج؛ فقد قالوا له : ﴿فَهَلْ نَجْعَلُ لَكَ خَرْجاً عَلَى أَن تَجْعَلَ بَيْنَنَا وَبَيْنَهُمْ سَدّاً﴾(الكهف:٩٤) ، فردَّ عليهم: ﴿قَالَ مَا مَكَّنِّي فِيهِ رَبِّي خَيْرٌ فَأَعِينُونِي بِقُوَّةٍ أَجْعَلْ بَيْنَكُمْ وَبَيْنَهُمْ رَدْمًا﴾ (الكهف:٩٥)؛ فرغم أنهم لا يكادون يفقهون قولاً؛ ومع ذلك حكى السميع العليم عبارتهم بدقة وبيَّن أنهم

(*) وأستاذ مساعد بقسم الدراسات الإسلامية كلية دار العلوم – جامعة القاهرة (جامعة الباحة – السعودية)

يطلبون سدًا، وأجابهم ذو القرنين بأن يجعل لهم ردمًا، وليبحث أهل التخصص في الفرق بين السد والردم؛ حتى يعلم الجميع عظمة مقالة الرب ﷻ عنه : **﴿إِنَّا مَكَّنَّا لَهُ فِي الأَرْضِ وَآتَيْنَاهُ مِن كُلِّ شَيْءٍ سَبَبًا﴾** (الكهف:٨٤).

- وقال ﷻ عن أهل الكتاب: **﴿وَمِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ مَنْ إِن تَأْمَنْهُ بِقِنطَارٍ يُؤَدِّهِ إِلَيْكَ وَمِنْهُم مَّنْ إِن تَأْمَنْهُ بِدِينَارٍ لاَّ يُؤَدِّهِ إِلَيْكَ إِلاَّ مَا دُمْتَ عَلَيْهِ قَآئِمًا﴾** (آل عمران:٧٥)؛ فلم يحكم عليهم جميعًا بحكم واحد؛ بل فصَّل في ذلك حتى لا يُتَّهم الأمين منهم بالخيانة، وبدأ به ترغيبًا في أداء الأمانة؛ حتى نتعلم العدل والإنصاف في الحكم عليهم، والدقة في وصف أفعالهم.

- وذكر الله ﷻ في قصة البقرة أقوال اليهود الشنيعة؛ مثل قولهم لنبيهم موسى ﷺ: **﴿أَتَتَّخِذُنَا هُزُوًا﴾**(البقرة:٦٧)، وحكى تعنتهم وتباطأهم في تنفيذ ما أمروا به، ووصف قلوبهم بأنها أشد قسوة من الحجارة؛ ثم لم يمنع ذلك كله من ذكر حسنة نطقت بها ألسنتهم؛ وهي قولهم: **﴿وَإِنَّا إِن شَاءَ اللَّهُ لَمُهْتَدُونَ﴾** (البقرة:٧٠).

- حتى المنافقون الذين مردوا على الكذب والخداع؛ صدَّق الله ﷻ مقالتهم التي نطقوا بها، ثم فرَّق بدقة عجيبة بين صدقهم في الظاهر وكذبهم في الباطن؛ فقال ﷻ: **﴿إِذَا جَاءكَ الْمُنَافِقُونَ قَالُوا نَشْهَدُ إِنَّكَ لَرَسُولُ اللَّهِ وَاللَّهُ يَعْلَمُ إِنَّكَ لَرَسُولُهُ وَاللَّهُ يَشْهَدُ إِنَّ الْمُنَافِقِينَ لَكَاذِبُونَ﴾**(المنافقون:١).

- وليس هذا خاصًا بالإنسان؛ بل شمل – كذلك – الحيوانات والحشرات، فقد حكى الله ﷻ قول النملة لعشيرتها: **﴿يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لا يَشْعُرُونَ﴾** (النمل:١٨)، وكان يكفي أن يحكي تحذير النملة لقومها من الهلاك تحت أقدام الجيش، ولكنَّ الله ﷻ ذكر مقالتها كاملة ليبين لنا كيف أنصفت والتمست العذر لنبي الله سليمان

ﷺ ومن معه من الجنود؛ فقالت: ﴿وَهُمْ لا يَشْعُرُونَ﴾، فلما أنصفت أنصفها الله ﷻ وأظهر حكمتها ومنقبتها للعالمين.. وهكذا تعلّم العلماء من القرآن العظيم الدقة في الحكم والوصف وحكاية الأقوال.

وفي بحثنا هذا.. نجد الأصوليين – من المتكلمين والفقهاء – قد صاغوا قاعدة تضبط نسبة الأقوال إلى أصحابها، وتمنع من إضافة ما لم ينطقوا به صراحة إليهم؛ فقالوا: **"لازم المذهب ليس بمذهب"**؛ لأن لازم القول ليس هو صريح القول؛ بل هو فهم من سمعه أو قرأه، وكل إنسان قد يخطئ في فهمه، وليس من العدل أن ننسب إلى أحد فهم غيره، ونُحمّله نتيجته من خطأ أو زلل.

وقد طبَّق العلماء هذه القاعدة في كثير من مسائل أصول الدين وأصول الفقه والفروع الفقهية، وكان معظم استخدامهم لها في مجالين؛ أولهما: عدم التكفير بلازم القول لمن يخطئ في العقيدة مجتهدًا من العلماء، أو جاهلاً من العوام، وثانيهما: عدم اعتبار لوازم أقوال الأئمة مذاهب لهم في أصول الدين أو فروعه، وقد ذكرتُ نماذج تطبيقية لهذين المجالين وغيرهما في الأصول والفروع ..

ولكن أريد أن أنبه على أن الأصوليين لم يفردوا هذه القاعدة ببحث مستقل، ولم يخصصوا لها فصلاً مستقلاً، وإنما ذكروها في أثناء كلامهم استشهادًا بها عند ترجيح عدم نسبة قول من الأقوال إلى إمام من الأئمة أو فرقة من الفرق، وقد تتبعتُها من بين سطورهم، وأصّلتُها من عباراتهم، وعرضتُ أدلتهم على صحتها.

ولذا قسمتُ هذا البحث – بعد المقدمة – إلى تمهيد ومبحثين وخاتمة؛ وبيان ذلك على النحو التالي :

* **تمهيد:** ويشتمل على أمرين؛ هما :

أولاً: معنى "اللازم" وأنواعه.

ثانيًا: بيان المقصود بالقاعدة.

*** المبحث الأول: تأصيل القاعدة والاستدلال عليها،** ويشتمل على ثلاث نقاط:

أولاً: تأصيل القاعدة.

ثانيًا: تحرير الخلاف في هذه القاعدة.

ثالثًا: الاستدلال على صحة القاعدة.

*** المبحث الثالث: نماذج من تطبيقات القاعدة في الأصول والفروع،** ويشتمل على خمسة نماذج :

النموذج الأول: مسألة صحة إيمان المقلد.

النموذج الثاني: مسألة التكليف بالمحال أو بما لا يُطاق.

النموذج الثالث: مسألة الاشتقاق من المعنى القائم بالشيء.

النموذج الرابع: مسألة التخريج على قول المجتهد.

النموذج الخامس: مسألة البسملة في بداية السور.

*** الخاتمة :** وتشتمل على أهم نتائج البحث.

هذا .. وأسأل الله ﷻ أن يجبر الخلل، وأن يعفو عن الزلل، وأن يجعل هذا الجهد الضئيل – في خدمة العلوم الإسلامية – خالصًا لوجهه الكريم، وذخرًا عنده يوم الدين، وأن ينفع به المسلمين .. آمين.

وصلى الله على النبي وآله وصحبه أجمعين ..

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

تمهيد

معنى " اللازم " وأنواعه

وبيان المقصود بالقاعدة

مدار فهم قاعدة "لازم المذهب ليس بمذهب" على معنى "اللازم"؛ لذا لا يتسنى لنا معرفة المقصود بهذه القاعدة وتحديد مجالاتها؛ إلا بعد تفسير معنى "اللازم" في اللغة والاصطلاح، وبيان أنواعه؛ وذلك على النحو الآتي:

أولاً: معنى اللازم في اللغة :

ترجع معاني "اللزوم" في اللغة كلها إلى معنى: المصاحبة الدائمة غير المنفكة؛ يقول ابن فارس: "(لزم) اللام والزاء والميم أصل واحد صحيح، يدل على مصاحبة الشيء بالشيء دائمًا"[1]، وعلى هذا جاءت معاني اشتقاقات هذه المادة؛ فمن ذلك:

- لزم الشيء: ثبت ودام، ولزمه الغرمُ أو الطلاقُ: وجب عليه وتعلق به، ولزم العملَ: داوم عليه، ولزم المريضُ السريرَ: لم يفارقه، ولزم الغريمَ: تعلق به[2].
- "واللازم: ما يمتنع انفكاكه عن الشيء، والجمع لوازم"[3].
- "والملازم: المعانق، والتزمه: اعتنقه"[4]، "والالتزام الاعتناق"[5].
- "ورجل لُزَمَة: يلزم الشيء فلا يفارقه"[6]..

---

[1] معجم مقاييس اللغة: (باب اللام والزاء وما يثلثهما) ٢٤٥/٥.
[2] انظر: لسان العرب: (لزم)٢٧٢/١٢ ، المعجم الوسيط (لزم)٨٥٦/٢.
[3] تاج العروس: (لزم - فصل اللام من باب الميم) ٥٩/٩.
[4] القاموس المحيط: (لزمه - باب الميم. فصل اللام) ١٥٢٤/٢.
[5] لسان العرب ٢٧٣/١٢.
[6] لسان العرب: (لزم) ٢٧٢/١٢، وانظر: القاموس المحيط: ١٥٢٤/٢.

- "واللِّزَام: العذاب الملازم للكفار"[٧]؛ الذي لا ينفك عنهم أبدًا.

ونخلص مما سبق إلى أن معنى "اللازم" في اللغة: هو ما يمتنع انفكاكه عن الشيء، وأن اشتقاقات هذه المادة تأتي بمعنى: المصاحبة الدائمة، والاعتناق،

والوجوب، والتعلق الدائم، والثبات.

ثانيًا: تعريف "اللازم" في الاصطلاح :

عرف الجرجاني "اللازم" في الاصطلاح بقوله: "اللازم: ما يمتنع انفكاكه عن الشيء"[٨].

وعلى هذا فلا فرق بين معنى "اللازم" في اللغة وتعريفه في الاصطلاح.

ثالثًا : أنواع "اللازم" وأقسام "اللزوم" :

أ- يقسم العلماء "اللازم" إلى نوعين:

النوع الأول: لازم بيِّن : ويسمى أيضًا باللازم الذهني، وهو "الذي يكفي تصوره مع تصور ملزومه في جزم العقل باللزوم بينهما"[٩]؛ مثل انقسام الأربعة إلى متساويين، ودخول الليل بغروب الشمس[١٠].

النوع الثاني: لازم غير بيِّن : وهو "الذي يفتقر جزم الذهن باللزوم بينهما إلى وسط؛ كتساوي الزوايا الثلاث للقائمتين للمثلث، فإن مجرد تصور المثلث وتصور الزوايا للقائمتين لا يكفي في جزم الذهن بأن المثلث متساوي الزوايا للقائمتين؛ بل يحتاج إلى وسط؛ وهو البرهان الهندسي"[١١].

---

(٧) معجم مقاييس اللغة: ٢٤٥/٥.
(٨) التعريفات للجرجاني: (باب اللام) ص١٩٠.
(٩) السابق.
(١٠) انظر: شرح تنقيح الفصول للقرافي: ص٢٢-٢٣، البحر المحيط للزركشي: ٢٧٣/٢.
(١١) التعريفات: ص١٩٠.

وعلى هذا .. فاللازم البيِّن لابد أن يتوفر فيه شرطان؛ هما:

الشرط الأول: عدم انفكاكه عن الملزوم.

الشرط الثاني: حضوره في الذهن من أول وهلة من غير استنباط أو تفكر[12].

أما اللازم غير البيِّن فإنه لا يتوفر فيه الشرط الثاني؛ بل لابد فيه من الاستنباط والتفكر وإعمال العقل لبيان الواسطة أو الرابط بين اللازم والملزوم، وقد يحتاج في كثير من الأحيان إلى برهنة واستدلال، وكلما تعددت الوسائط بين اللازم والملزوم أو تردد العقل في معرفة هذه الوسائط كلما ضعفت الصلة بينهما.

ب- ويقسم القرافي اللزوم إلى لزوم كلي وجزئي:

فأما اللزوم الكلي: فهو ما يكون الربط فيه بين اللازم والملزوم واقعًا في جميع الأحوال والأزمنة وعلى جميع التقادير الممكنة؛ مثل الزوجية للعشرة، ومثل قولنا: "كلما كان زيد يكتب فهو يحرك يده؛ أي ما من حالة تعرض ولا زمان ما يشار إليه وزيد يكتب إلا وهو يحرك يده في تلك الحال وفي ذلك الزمان"[13].

وأما اللزوم الجزئي: فهو "لزوم الشيء للشيء في بعض الأحوال دون بعض أو بعض الأزمنة دون بعض"[14]؛ ومثال ذلك:

- الطهارة الصغرى لازمة للطهارة الكبرى؛ بمعنى "أن الطهارة الكبرى التي هي غسل الجنابة مثلاً إذا حصلت أغنت عن الوضوء وجازت بها الصلاة

---

[12] انظر: شرح تنقيح الفصول: ص٢٣.
[13] الفروق للقرافي: (الفرق الثالث والأربعون) ٤٥٨/١.
[14] السابق.

من غير تجديد وضوء"[١٥]؛ وهذا لا يعني أنه إذا أحدث الحدث الأصغر تنتفي الطهارة الكبرى بعد انتفاء الصغرى فيلزمه الغسل لأنه يلزم من انتفاء اللازم انتفاء الملزوم، لأن اللزوم هنا لزوم جزئي وليس كليًا؛ "ومعناه أن المغتسل إذا لم يحصل منه ناقض في أثناء غسله لزم غسله ذلك الوضوء في الابتداء فقط دون الدوام، فاللزوم بهذا الشرط وهو عدم طريان الناقض في أثناء الغسل حالة خاصة من جملة الأحوال، وحالة دوام الغسل وغيرها من الأحوال لم يحصل فيها لزوم، فلا يلزم من انتفاء اللازم انتفاء الملزوم إلا في الحالة التي حصل فيها اللزوم"[١٦].

- "كل مؤثر مع أثره؛ فإن المؤثر يجب حضوره حالة وجود أثره، وهو زمن حدوثه دون ما بعد زمن الحدوث، فكل بنَّاء يلزمه البناء حالة البناء دون ما بعد ذلك، فقد يموت البنَّاء ويبقى بعد ذلك البناء، وكذلك الناسج مع نسجه، وكل مؤثر مع أثره لزومه جزئي في حالة الحدوث فقط"[١٧].

ونخلص مما سبق.. إلى أن اللازم قد يكون بيِّنًا، وقد يكون خفيًا غير بيِّن، وأن اللزوم قد يكون كليًا، وقد يكون جزئيًا.

رابعًا: المقصود بقاعدة "لازم المذهب ليس بمذهب" :

في ضوء تعريف "اللازم" وبيان أنواعه أرى أن المقصود باللازم في قاعدة "لازم المذهب ليس بمذهب" هو اللازم الجزئي أو اللازم الخفي غير البيِّن، وأن المراد بهذه القاعدة هو: أن لازم قول العالم أو المجتهد في أصول الدين أو فروعه ليس قولاً له، وكذلك مآلات هذا الرأي لا يصح نسبتها إليه؛ وذلك لسببين :

---

(١٥) السابق.

(١٦) السابق: ٤٥٩/١.

(١٧) السابق: ٤٥٩/١- ٤٦٠.

السبب الأول: أنه لم يصرح بذلك، فكيف ننسب إليه ما لم يقله ؟

والسبب الثاني: أن هذا اللازم - أو تلك المآلات – ليس قول العالم حقيقة بل هو قوله مضافًا إليه فهم من ينسبه إليه واستنباطه - سواء كان من أتباعه أو خصومه -، وصاحب الفهم قد يخطئ في فهمه.

ولا يُعتبر المقصود باللازم في هذه القاعدة اللازم البيِّن الكلي؛ لأن اللازم البيِّن الكلي يعتبر من جملة القول وغير منفك عنه مطلقًا كالبياض للثلج والسواد للقار؛ لذا يُعد من قول العالم ومذهبه، وبالتالي لا يدخل في هذه القاعدة.

هذا .. وبعد أن عرفنا معنى "اللازم" وأنواعه وأقسام "اللزوم"، وتحدد لنا المقصود من قاعدة "لازم المذهب ليس بمذهب" بشيء من الدقة؛ ننتقل الآن إلى تأصيل هذه القاعدة والاستدلال عليها؛ وذلك من خلال موضوعات المبحث الأول ..

المبحث الأول
تأصيل القاعدة والاستدلال عليها

ذكر كثير من العلماء قاعدة "لازم المذهب ليس بمذهب" بنصها أو بمعناها، وأوردوها في موضوعات متعددة في العقيدة وأصول الفقه والمسائل الفقهية، ويمكن بيان تأصيل هذه القاعدة والاستدلال عليها من خلال النقاط الآتية :

أولاً: تأصيل القاعدة :

تأصيل هذه القاعدة عند العلماء على قسمين:

القسم الأول: مَن نصَّ عليها من العلماء:

(١) أول من نص على هذه القاعدة بلفظها – فيما أعلم – هو سلطان العلماء عز الدين بن عبد السلام في كتابه الشهير "قواعد الأحكام في مصالح الأنام" عند حديثه عن إثبات صفات الله تعالى أو تأويلها وأن المخالف في ذلك لا يكفر ولا يؤاخذ بلوازم قوله ولو كان من المجسمة؛ فقال في ذلك: "فإن قيل: يلزم من الاختلاف في كونه – سبحانه – في جهة أن يكون حادثًا، قلنا: **لازم المذهب ليس بمذهب**؛ لأن المجسمة جازمون بأنه في جهة وجازمون بأنه قديم أزلي ليس بمحدث، فلا يجوز أن يُنسب إلى مذهب من يصرح بخلافه وإن كان لازمًا من قوله"[١٨].

(٢) ثم شهر شيخ الإسلام ابن تيمية هذه القاعدة ورددها في كثير من كتبه ورسائله في مواضع متعددة؛ فمن ذلك ما أفتى به عندما سئل: "هل لازم المذهب مذهب أم لا ؟" فأجاب: "الصواب أن مذهب الإنسان

---

[١٨] قواعد الأحكام: ص١٤٧/١.

ليس بمذهب له إذا لم يلتزمه؛ فإنه إذا كان قد أنكره ونفاه كانت إضافته إليه كذبًا عليه"[١٩].

(٣) ثم تبعه ابن القيم في تقرير هذه القاعدة عند حديثه عن إبطال الحيل وأن الأئمة منزهون عن إحداث الحيل الباطلة، وأن ما نُسِبَ إليهم من لوازم أقوالهم غير صحيح؛ فقال: "الواجب على من شرح الله صدره للإسلام إذا بلغته مقالة ضعيفة عن بعض الأئمة أن لا يحكيها لمن يتقلدها ... فكثيرًا ما يُحكى عن الأئمة ما لا حقيقة له، وكثير من المسائل يخرِّجها بعض الأتباع على قاعدة متبوعه مع أن الإمام لو رأى أنها تفضي إلى ذلك لما التزمها، وأيضًا **فلازم المذهب ليس بمذهب**، وإن كان لازم النص حقًا؛ لأن الشارع لا يجوز عليه التناقض، فلازم قوله حق، وأما من عداه فلا يمتنع عليه أن يقول الشيء ويخفى عليه لازمه، ولو علم أن هذا لازمه لما قاله؛ فلا يجوز أن يقال: هذا مذهبه ويقول ما لم يقله"[٢٠].

(٤) وحكى الشاطبي موافقة شيوخه من محققي المالكية على هذه القاعدة؛ فقال: "ولازم المذهب هل هو مذهب أم لا ؟ هي مسألة مختلف فيها بين أهل الأصول، والذي كان يقول به شيوخنا البجائيون والمغربيون ويرون أنه رأي المحققين أيضًا: **أن لازم المذهب ليس بمذهب**، فلذلك إذا قُرِرَ على الخصم أنكره غاية الإنكار"[٢١].

(٥) وقد ذكر الزركشي هذه القاعدة ورجَّحها في مواضع متعددة من كتابه "البحر المحيط" في أصول الفقه؛ فمن ذلك رفض ما نسبه كثير من

---

[١٩] مجموع فتاوى شيخ الإسلام ابن تيمية: ٢١٧/٢٠، وانظر: النص على القاعدة – أيضًا – في: ٣٠٦/٥، ٤١/٢٩-٤٢.

[٢٠] إعلام الموقعين لابن القيم: ٢٣١/٣.

[٢١] الاعتصام للشاطبي: ٣٥٥/٢.

الأصوليين الأشاعرة لإمامهم الأشعري من القول بالتكليف بالمحال اعتمادًا على لازم قوله في قدرة العبد واستطاعته فنفى ذلك قائلاً: "واعلم أن أخذ مذهب الأشعري من ذلك ليس بلازم؛ لأن **لازم المذهب ليس بمذهب** على الصحيح"[٢٢].

القسم الثاني: من ذكرها بمعناها من العلماء :

عبَّر كثير من العلماء المتقدمين عن هذه القاعدة بألفاظ قريبة؛ فمن هؤلاء:

(١) أول من ذكرها بمعناها – فيما أعلم – هو ابن حزم الظاهري؛ حيث رفض التكفير بلوازم الأقوال ومآلاتها، فقال: "وأما من كفَّر الناس بما تؤول إليه أقوالهم فخطأ؛ لأنه كذب على الخصم وتقويل له ما لم يقل به، وإن لزمه فلم يحصل على غير التناقض فقط، والتناقض ليس كفرًا"[٢٣].

(٢) وقال الشيرازي: "وأما ما يقتضيه قياس قول المجتهد فلا يجوز أن يجعل قولاً له ... ؛ لأن القول ما نص عليه، وهذا لم ينص عليه فلا يجوز أن يُجعل قولاً له"[٢٤].

(٣) وقد رجح القاضي عياض قول من لم ير تكفير المشبهة والقدرية؛ فقال: "من لم ير أخذهم بمآل قولهم، ولا ألزمهم موجب مذهبهم؛ لم ير إكفارهم؛ قال: لأنهم إذا وقفوا على هذا قالوا: لا نقول ليس بعالم، ونحن ننتفي من القول بالمآل الذي ألزمتموه لنا، ونعتقد نحن وأنتم أنه كفر"، ثم قال: "والصواب ترك إكفارهم والإعراض عن الحتم عليها بالخسران"[٢٥].

---

[٢٢] البحر المحيط للزركشي: ١١٦/٢، وانظر أيضًا: ٣٥٣/٢، ١٤٢/٨.
[٢٣] الفصل في الملل والأهواء والنحل لابن حزم: ٢٦٩/٢.
[٢٤] اللمع في أصول الفقه للشيرازي: ص٧٥، وانظر: التبصرة له أيضًا: ص٥١٧.
[٢٥] الشفا بتعريف حقوق المصطفى: ٢٨٩/٢.

(٤) وكذلك ابن رشد يمنع تكفير أهل البدع بالمآل؛ لأنهم "لا يصرحون بقول هو كفر، ولكن يصرحون بأقوال يلزم عنها الكفر وهم لا يعتقدون ذلك اللزوم"، ويرى أن "الكافر بالحقيقة هو المكذب لا المتأول"[٢٦].

(٥) ويرى كثير من الأصوليين – مثل أبي الحسين البصري المعتزلي وابن قدامة والطوفي الحنبليين وابن السبكي الشافعي – أن المجتهد إذا لم يكن له قول في مسألته وكان له قول في نظيرها ولم يبيّن علة الحكم الذي صار إليه؛ فإنه لا يُجعل ذلك الحكم مذهبه في تلك المسألة، "وإن أشبهتها شبهًا يجوز خفاء مثله على بعض المجتهدين، فإنا لا ندري لعلها لو خطرت له لم يصر فيها إلى ذلك الحكم"[٢٧].

ومما سبق يتبين لنا أن العلماء على اختلاف مذاهبهم قبلوا هذه القاعدة، واستعملوها في موضوعات متعددة في أصول الدين وفروعه؛ لكن أشار بعضهم إلى وجود خلاف في هذه القاعدة رغم ترجيحه لها؛ فما حقيقة هذا الخلاف ؟

ثانيًا: تحرير الخلاف في هذه القاعدة :

قد سبق في عبارة كلٍ من ابن تيمية والشاطبي والزركشي وجود خلاف في هذه القاعدة – وإن كان الأصح في نظرهم العمل بها -؛ ولكن بعد تتبع أقوال الأصوليين من المتكلمين والفقهاء لم أجد خلافًا في قبول هذه القاعدة من الناحية النظرية؛ وإن كان هناك تفصيل من الناحية التطبيقية؛ وبيان ذلك على النحو التالي:

---

[٢٦] بداية المجتهد ونهاية المقتصد: (فصل في حكم المحاربين على التأويل) ٤٢٥/٤.

[٢٧] روضة الناظر لابن قدامة: ص٤٠٣، وانظر: المعتمد لأبي الحسين البصري: ٣١٤/٢، شرح مختصر الروضة للطوفي: ٦٣٨/٣-٦٤٠، جمع الجوامع لابن السبكي بشرح المحلي: ٥٥٦/٢.

أ- تحقيق الاتفاق في القاعدة من الناحية النظرية :

حقيقة لم أعثر على عبارة لأحدٍ من العلماء تصرح برفض هذه القاعدة من الناحية النظرية؛ وإنما وجدتُ بعض القيود والضوابط التي أضافها بعض العلماء لتصحيح القاعدة أو تكميلها – من وجهة نظرهم – ولكنها غير مسلمة؛ فمن ذلك:

١- ما اشترطه ابن تيمية من أن لازم قول العالم المجتهد ليس قولاً له إذا كان مخالفًا للحق؛ أما إذا كان موافقًا للحق "فهذا مما يجب عليه أن يلتزمه، فإن لازم الحق حق، ويجوز أن يُضاف إليه إذا عُلِمَ من حاله أنه لا يمتنع من التزامه بعد ظهوره، وكثير مما يضيفه الناس إلى مذهب الأئمة من هذا الباب"[٢٨].

وأرى أن هذا الضابط غير مُسلّم للأسباب الآتية :

أولاً: أن كثيرًا من أتباع الأئمة ينسبون إلى إمامهم أقوالاً غير صحيحة اعتمادًا على لوازم نصوصهم، وهم يعتقدون أن هذا اللازم موافق للحق؛ كما نسب كثير من الأشاعرة لإمامهم القول بالتكليف بالمحال أو بما لا يُطاق[٢٩].

وبذلك يكون هذا القيد قد فتح بابًا للتقوّل على الأئمة ونسبة ما كان مخالفًا للحق إليهم من غير قصد؛ ولذلك قال ابن القيم: "لازم المذهب ليس بمذهب، وإن كان لازم النص حقًا"[٣٠].

ثانيًا: أن نسبة ذلك إلى الإمام – وإن كان حقًا وصوابًا – فيه نوع من المجازفة؛ لأن المجتهد ليس معصومًا، "وقد يكون غافلاً عن تلك اللوازم، ولا ندري فيما لو عُرِضَتْ عليه أكان يقبلها أم يرفضها"[٣١].

---

[٢٨] مجموع الفتاوى: ٤٢/٢٩.
[٢٩] سيأتي تفصيل هذه المسألة في المبحث الثاني – إن شاء الله تعالى.
[٣٠] إعلام الموقعين: ٢٣١/٣، وقد سبقت عبارته كاملة عند تأصيل القاعدة.

ثالثا: أن اللازم الموافق للحق عند بعض العلماء مخالف له عند علماء آخرين، وقد يترتب على ذلك نتائج سيئة من تكفير بعض العلماء بهذه اللوازم.

والصحيح هو أن لازم المذهب ليس بمذهب مطلقا، حتى وإن كان اللازم حقا، "والدقة تقتضي عدم جواز نسبة ذلك إلى الأئمة، والتعبير عن ذلك بأسلوب احترازي؛ كأن يُقال: مقتضى مذهبه أو قواعده كذا، أو أن قاعدته أو رأيه في المسألة الفلانية يستلزم كذا"[٣٢].

٢- وكذلك القيد بالاستثناء الذي ذكره ابن تيمية لهذه القاعدة في موضع آخر؛ فقال: "لازم المذهب ليس بمذهب؛ إلا أن يستلزمه صاحب المذهب"[٣٣].

فهذا القيد فيه تطويل لا داعي له؛ لأن صاحب المذهب إذا كان يوافق على هذا اللازم فإنه – في هذه الحالة – لا يكون لازمًا لقوله؛ بل يكون قولاً صريحًا له؛ لأنه استلزمه وارتضاه، وحينئذ تكون المسألة خارجة عن موضوع القاعدة.

٣- ما اشترطه الدسوقي المالكي لصحة هذه القاعدة من اعتبار اللازم خفيًا جدًا؛ فقال: "وأما قولهم: لازم المذهب ليس بمذهب فمحمول على اللازم الخفي"، وعلى هذا اعتبر قول المجسمة: "الله جسم متحيز" كفر؛ لأن "تحيزه يستلزم حدوثه لافتقاره للحيز، والقول بذلك كفر"[٣٤].

وما قاله الدسوقي غير صحيح؛ لأنه لا يُشترط لخفاء اللازم أن يكون أمرًا مستحيلاً أو متعذرًا؛ بل يكفي لصحة القاعدة أن يكون اللازم مفتقرًا إلى واسطة

---

[٣١] التخريج عند الفقهاء والأصوليين – د. يعقوب الباحسين: ص٢٧٠.
[٣٢] التخريج عند الفقهاء والأصوليين: ص٢٧٠.
[٣٣] مجموع الفتاوى: ٣٠٦/٥.
[٣٤] حاشية الدسوقي على مختصر خليل: ٣٠١/٤.

بينه وبين الملزوم، أو أن يحتاج إلى عملية استنباط أو استدلال كما فعل هو ليثبت لنا أن القول بالجسمية والتحيز كفر.

وأما اللازم البيّن الذي يُنسب إلى القائل بملزومه هو ما جزم به العقل من أول وهلة – كما سبق في التمهيد – ومثال ذلك: "إلقاء مصحف بقذر" عمدًا؛ فإن هذا الفعل يستلزم الكفر استلزامًا بيّنًا[٣٥].

وعلى هذا فاعتبار المجسمة القائلين بالتحيز كفارًا؛ لأن التحيز يستلزم الحدوث لافتقاره للحيز غير صحيح، والدليل على ذلك ما سبق من عبارة عز الدين بن عبد السلام في قوله: "لازم المذهب ليس بمذهب؛ لأن المجسمة جازمون بأنه في جهة وجازمون بأنه قديم أزلي ليس بمحدث"[٣٦]؛ فكيف نكفرهم بلازم قولهم وهم يصرحون بخلافه ؟!

ومما سبق يتبين لنا أن هذه القاعدة محل اتفاق بين العلماء في الجملة، وأن الخلاف إنما في بعض القيود والضوابط التي يشترطها بعضهم، وهي غير مُسلّمة كما رأينا.

ب- تحقيق الخلاف في القاعدة من الناحية التطبيقية :

إذا كانت هذه القاعدة محل اتفاق – في الجملة – من الناحية النظرية؛ فإننا نجد العلماء قد اختلفوا في الأخذ بها عند التطبيق العملي في ثلاث حالات؛ هي:

الحالة الأولى: أن توجد مسألة لا يُعرف للمجتهد فيها قول ولكن عُرفَ له قول في نظيرها؛ فهل يُجعل قوله في نظيرها قولاً له فيها ؟

---

[٣٥] انظر: الشرح الكبير للدردير ومعه تقرير الشيخ محمد عليش على هامش حاشية الدسوقي: ٣٠١/٤.

[٣٦] قواعد الأحكام: ١٤٧/١، وقد سبقت عبارته كاملة عند تأصيل القاعدة.

فيها خلاف وتفصيل بين الأصوليين[٣٧]، ومنشأ النزاع في هذه المسألة هو: هل نأخذ بقاعدة "لازم المذهب ليس بمذهب"، أم نأخذ بالقاعدة العقلية التي تنص على " أن حكم الشيء حكم مثله "[٣٨] ؟

الحالة الثانية: إلزام الخصم على طريقة أهل الجدل والمناظرة؛ وذلك باستعمال الدليل العقلي المسمى بدليل الملازمة أو التلازم، وصيغته: "نفي اللازم يستلزم نفي الملزوم"[٣٩]، أو كما يعبر الآمدي: "نفي الحكم لانتفاء مداركه"؛ يعني لوازمه، ووضحه بقوله: "الحكم يستدعي دليلاً، ولا دليل فلا حكم"[٤٠].

وهذا يحدث – غالبًا – عند مناقشة أدلة المخالفين في مسائل أصول الدين وأصول الفقه؛ حيث يستخرج العالم لدليل المخالف لوازم ظاهرة البطلان ليثبت بها بطلان ملزومها.

ولكن ينبغي التنبيه على أن العلماء لا يعتبرون هذه اللوازم أقوالاً صريحة للمخالفين؛ بل يكتفون بالتشنيع بها عليهم لإثبات بطلان رأيهم فقط .

- **مثال ذلك:** قول الإمام مالك في المبتدع: "من أحدث في هذه الأمة شيئًا لم يكن عليه سلفها فقد زعم أن النبي ﷺ خان الرسالة"[٤١]، ولاشك أن الإمام مالك – رحمه الله – يعلم أن المبتدع في الدين – وخاصة في الفروع – لم يقصد ببدعته ادعاء أن الرسول ﷺ خان الرسالة وإلا كفر بذلك، وإنما أظهر لازمًا شنيعًا من لوازم الإحداث في الدين لينفر عن البدع ؛ ولذلك قال الشاطبي

---

[٣٧] سيأتي تفصيل هذه المسألة في المبحث الثاني – إن شاء الله تعالى.

[٣٨] الأربعين في أصول الدين للرازي: ٤٦٤/٢.

[٣٩] إرشاد الفحول للشوكاني: ٧٩٢/٣، وانظر أيضًا: روضة الناظر لابن قدامة: ص١٨-١٩، الفروق للقرافي: ٤٥٩/١، شرح مختصر الروضة للطوفي: ٢٢٩/١-٢٣٠.

[٤٠] الإحكام في أصول الأحكام للآمدي: ١٤٦/٤.

[٤١] الاعتصام للشاطبي: ٣٥٥/٢.

المالكي تعليقا على عبارة إمامه: "إنها إلزام للخصم على عادة أهل النظر كأنه يقول: يلزمك في هذا القول كذا، لا أنه يقول: قصدتَ إليه قصدًا؛ لأنه لا يقصد إلى ذلك مسلم"[٤٢].

الحالة الثالثة: ما ينتج عن أقوال الأئمة والمذاهب من تفريعات فقهية لازمة عنها؛ على طريقة الاستدلال على الشيء بوجود خاصيته الملازمة له[٤٣].

وفي هذه الحالة نجد علماء المذاهب موافقين على لوازم أقوال أئمتهم، وباذلين جهدهم في تفريع المسائل عليها بهذه الطريقة.

- **مثال ذلك:** اختلف العلماء في الإقالة: هل هي فسخ أم بيع ؟

- فمن رأى أنها فسخ لزمته أحكام متعددة؛ منها: جوازها قبل القبض وبعده، وعدم استحقاق الشفعة بها، وعدم حنث من حلف لا يبيع بها، وصحتها بعد النداء لصلاة الجمعة.

- ومن رأى أنها بيع لزمته أحكام متعددة – أيضًا – ؛ منها: عدم جوازها قبل القبض فيما يُعتبر فيه القبض، واستحقاق الشفعة بها، وحنث من حلف لا يبيع بها، وعدم صحتها بعد النداء لصلاة الجمعة[٤٤].

ثالثًا: الاستدلال على صحة القاعدة :

استدل العلماء ببعض الأدلة العقلية على صحة هذه القاعدة، ولم أعثر لهم على دليل نقلي؛ ولكني وجدت بعض الآيات القرآنية التي تشير إلى هذه

---

(٤٢) السابق.

(٤٣) انظر: شفاء الغليل للغزالي: ص٢٠٩، التخريج عند الفقهاء والأصوليين للباحسين: ص٢٦٦.

(٤٤) انظر الخلاف في هذه المسألة – و ما ترتب عليه من لوازم وتفريعات فقهية – في: الأشباه والنظائر لابن الوكيل الشافعي: ص١١٣-١١٤، القواعد لابن رجب الحنبلي: (المسألة الخامسة في الفوائد الملحقة بالقواعد) ص٤١٠-٤١٢، شرح حدود ابن عرفة للرصاع المالكي: ٣٧٩/٢-٣٨٠، التخريج عند الفقهاء والأصوليين: ص٢٧٠-٢٧١.

القاعدة، ويصح – على أقل تقدير – الاستئناس بها؛ إن لم يكن الاستدلال بها؛ فمن ذلك:

(١) قوله ﷻ: ﴿ وَإِذِ ابْتَلَى إِبْرَاهِيمَ رَبُّهُ بِكَلِمَاتٍ فَأَتَمَّهُنَّ قَالَ إِنِّي جَاعِلُكَ لِلنَّاسِ إِمَاماً قَالَ وَمِن ذُرِّيَّتِي قَالَ لاَ يَنَالُ عَهْدِي الظَّالِمِينَ﴾، ثم قال ﷻ: ﴿ وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ اجْعَلْ هَـَذَا بَلَداً آمِناً وَارْزُقْ أَهْلَهُ مِنَ الثَّمَرَاتِ مَنْ آمَنَ مِنْهُم بِاللّهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ قَالَ وَمَن كَفَرَ فَأُمَتِّعُهُ قَلِيلاً ثُمَّ أَضْطَرُّهُ إِلَى عَذَابِ النَّارِ وَبِئْسَ الْمَصِيرُ ﴾ (البقرة:١٢٤، ١٢٦).

فقد فهم إبراهيم ﷺ أن قوله تعالى: ﴿لاَ يَنَالُ عَهْدِي الظَّالِمِينَ﴾ يستلزم عدم دخول الظالمين في دعائه لأهل هذا البلد بالخير وسعة الرزق؛ لأن العهد بالإمامة في الخير لا ينال إلا المتقين من ذرية إبراهيم؛ فكذلك الدعاء بالخير ينبغي أن يكون مقصورًا عليهم دون سواهم من الظالمين، فبين الله ﷻ أن هذا اللازم غير صحيح، وأن رزق الله ﷻ في الدنيا يشمل المؤمن والكافر؛ فقال له: ﴿ وَمَن كَفَرَ فَأُمَتِّعُهُ قَلِيلاً ﴾ يعني بالرزق في الدنيا؛ قال ابن عباس ﷺ: "كان إبراهيم يحجرها على المؤمنين دون الناس، فأنزل الله: ومن كفر – أيضًا – أرزقهم كما أرزق المؤمنين؛ أَأَخلق خلقًا لا أرزقهم ؟ ... ثم قرأ ابن عباس: ﴿كُلاًّ نُّمِدُّ هَـؤُلاء وَهَـؤُلاء مِنْ عَطَاء رَبِّكَ وَمَا كَانَ عَطَاء رَبِّكَ مَحْظُورًا﴾ (الإسراء:٢٠)"[٤٥].

ويوضح الزمخشري لماذا خص الخليل ﷺ المؤمنين وحدهم بدعوته فيقول: "قاس الرزق على الإمامة فعُرِّف الفرق بينهما؛ لأن الاستخلاف استرعاء يختص بمن ينصح للمرعي، وأبعد الناس عن النصيحة الظالم؛ بخلاف الرزق فإنه قد يكون استدراجًا للمرزوق وإلزامًا للحجة له"[٤٦].

---

(٤٥) تفسير القرآن العظيم لابن كثير: ٢٣١/١، وانظر: الجامع لأحكام القرآن للقرطبي: ٨٢/٢.

(٤٦) الكشاف: ١٨٥/١.

(٢) قوله ﷻ: ﴿ وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ أَرِنِي كَيْفَ تُحْيِي الْمَوْتَى قَالَ أَوَلَمْ تُؤْمِن قَالَ بَلَى وَلَكِن لِّيَطْمَئِنَّ قَلْبِي﴾(البقرة:٢٦٠).

فقد يلزم من سؤال إبراهيم ﷺ التشوق إلى رؤية كيفية إحياء الموتى فقط، وقد يلزم منه عدم الإيمان؛ لأن معنى الإيمان هو التصديق بما أخبر الله ﷻ به من الغيب ومنه الإيمان بإحياء الموتى وبعثهم من قبورهم؛ ولكنَّ هذا اللازم غير صحيح، ولذلك أراد الله تعالى أن يستنطق إبراهيم بهذا السؤال: ﴿أَوَلَمْ تُؤْمِن﴾ يعني "بقدرتي على الإحياء، سأله مع علمه بإيمانه بذلك ليجيبه بما سأل فيعلم السامعون غرضه"[٤٧]، فيجيب إبراهيم بالنفي ويبين أن لازم سؤاله ليس مقصودًا له؛ "وإنما سأل أن يشاهد كيفية جمع أجزاء الموتى بعد تفريقها، وإيصال الأعصاب والجلود بعد تمزيقها؛ فأراد أن يترقى من علم اليقين إلى عين اليقين"[٤٨].

(٣) قوله ﷻ في قصة نجاة نوح ﷺ: ﴿ حَتَّى إِذَا جَاء أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ قُلْنَا احْمِلْ فِيهَا مِن كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلاَّ مَن سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ وَمَنْ آمَنَ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلاَّ قَلِيلٌ﴾(هود:٤٠)، ثم قوله ﷻ على لسان نوح ﷺ: ﴿ وَنَادَى نُوحٌ رَّبَّهُ فَقَالَ رَبِّ إِنَّ ابُنِي مِنْ أَهْلِي وَإِنَّ وَعْدَكَ الْحَقُّ وَأَنتَ أَحْكَمُ الْحَاكِمِينَ * قَالَ يَا نُوحُ إِنَّهُ لَيْسَ مِنْ أَهْلِكَ إِنَّهُ عَمَلٌ غَيْرُ صَالِحٍ ﴾(هود:٤٥-٤٦).

فقد فهم نوح ﷺ أن قوله تعالى: ﴿وَأَهْلَكَ﴾ يستلزم نجاة ابنه أيضًا؛ ولكنَّ الله ﷻ قد بيّن له أن هذا اللازم غير صحيح لأن ابنه ليس من أهله على الحقيقة؛ لأنه كان منافقًا "يسر الكفر ويظهر الإيمان"[٤٩]، فبين الله ﷻ له ذلك بقوله:

---

[٤٧] تفسير الجلالين للسيوطي بهامش مصحف الشمرلي: ص٣٧.

[٤٨] الجامع لأحكام القرآن للقرطبي: ١٩٥/٣، وانظر: الكشاف: ٣٠٤/١، تفسير القرآن العظيم لابن كثير: ٤١١/١.

[٤٩] الجامع لأحكام القرآن: ٣١/٩، وانظر: ابن كثير: ٥٨٣/٢.

﴿إِنَّهُ لَيْسَ مِنْ أَهْلِكَ إِنَّهُ عَمَلٌ غَيْرُ صَالِحٍ﴾؛ لأن رابطة الإيمان أقوى من رابطة النسب؛ يقول الزمخشري: "(إنه عمل غير صالح) تعليل لانتفاء كونه من أهله، وفيه إيذان بأن قرابة الدين غامرة لقرابة النسب، وأن نسيبك في دينك ومعتقدك من الأباعد في المنصب – وإن كان حبشيًا وكنتَ قرشيًا – لصيقك وخصيصك، ومن لم يكن على دينك – وإن كان أمسَّ أقاربك رحمًا – فهو أبعد بعيد منك، وجُعلت ذاته عملاً غير صالح مبالغة في ذمه"[٥٠].

وأما الأدلة العقلية – التي ذكرها العلماء – على صحة هذه القاعدة؛ فهي:

أ - أن لازم القول قد لا يخطر على بال الإمام، وربما لو نُبِّه إليه لصرح بخلافه؛ لأنه غير معصوم وقد ترد عليه الغفلة[٥١]؛ قال ابن تيمية: "من سوى الأنبياء يجوز أن يلزم قوله لوازم لا يتفطن للزومها، ولو تفطن لكان إما أن يلتزمها أو لا يلتزمها؛ بل يرجع عن الملزوم، أو لا يرجع عنه ويعتقد أنها غير لوازم"[٥٢].

ويقول ابن قدامة: "فإنا لا ندري لعلها لو خطرت له لم يصر فيها إلى ذلك الحكم"[٥٣].

ب- أن لازم القول ليس من القول يقينًا، ونسبته إلى صاحب القول فيها تقوّل عليه؛ فلا يحل أن يضاف إليه.

وقد قال الإمام الشافعي مبينًا بطلان هذا المسلك: "لا يُنسب إلى ساكت قول قائل ولا عمل عامل، وإنما يُنسب إلى قوله وعمله"[٥٤]، وردد

---

[٥٠] الكشاف: ٣٨٤/٢.
[٥١] التخريج عند الفقهاء والأصوليين: ص٢٦٨.
[٥٢] مجموع الفتاوى: ٢٨٨/٣٥.
[٥٣] روضة الناظر: ص٤٠٣، وانظر: شرح مختصر الروضة: ٦٤٠/٣.
[٥٤] اختلاف الحديث للشافعي: ص٨٨.

العلماء قول الشافعي على أنه قاعدة يجب الالتزام بها[٥٥]، وأكد ابن حزم ذلك بقوله: "لا يُنسب إلى أحد قول لم يرد أنه قاله، ولم يقم برهان على أنه قاله"[٥٦].

ج - أن كثيرًا من الناس يتناقضون؛ فيثبتون ألفاظًا أو ينفونها "وهم لا يعلمون بالملازمة بل يتناقضون"، ولو أخذوا بلوازم أقوالهم لكفروا، "وليس التناقض كفرًا"[٥٧]؛ "بل قد أحسن إذ قد فر من الكفر، وأيضًا فإنه ليس للناس قول إلا ومخالف ذلك القول ملزم خصمه الكفر في فساد قوله وطرقه"[٥٨]؛ فيفضي ذلك إلى أن يكفر الناس بعضهم بعضًا بمجرد ظن الملازمة من غير برهان قاطع.

د - أن تحديد لوازم القول من الأمور التي يقع فيها الخطأ والوهم وبعضها مما لم يُتفق على اعتبارها والاعتداد بها[٥٩]؛ ولذلك لم يوافق الزركشي والخضري على نسبة القول بالتكليف بالمحال إلى الأشعري اعتمادًا على لازم قوله في قدرة العبد في أفعاله[٦٠].

هذا .. وبعد تأصيل هذه القاعدة وتحرير الخلاف فيها، وبيان أنها محل اتفاق في الجملة، والاستدلال على صحتها بالمنقول والمعقول؛ ننتقل إلى ذكر بعض النماذج التطبيقية عليها في أصول الدين وفروعه، وذلك من خلال موضوعات المبحث الثاني ..

---

(٥٥) انظر: التبصرة للشيرازي: ص٥١٧، الأشباه والنظائر للسيوطي: ص١٤٢.
(٥٦) الإحكام في أصول الأحكام لابن حزم: ٢٠٨/١.
(٥٧) مجموع الفتاوى لابن تيمية: ٣٠٦/٥.
(٥٨) الفصل في الملل والأهواء والنحل لابن حزم: ٢٦٩/٢.
(٥٩) انظر: التخريج عند الفقهاء والأصوليين: ص٢٦٨.
(٦٠) انظر: البحر المحيط للزركشي: ١١٦/٢، أصول الفقه للخضري: ص٧٧- ٧٨.

المبحث الثاني
نماذج من تطبيقات القاعدة
في الأصول والفروع

لقاعدة "لازم المذهب ليس بمذهب" أثر بارز في كثير من مسائل أصول الدين وفروعه؛ لذا أرى من الأهمية بمكان ذكر بعض النماذج التطبيقية لهذه القاعدة في كلٍ من أصول الدين وأصول الفقه والفروع الفقهية، وبيان ذلك على النحو التالي:

النموذج الأول: مسألة صحة إيمان المقلد :

تُعتبر هذه المسألة من المسائل المشتركة بين أصول الدين وأصول الفقه؛ لأن "الإيمان" يُعد من مباحث العقيدة وعلم الكلام، و"التقليد" يُعد من مباحث علم أصول الفقه؛ لذا سأعرض فيها آراء كلٍ من المتكلمين والأصوليين من مصنفات الفريقين؛ وذلك من خلال النقاط الآتية:

(١) الخلاف في هذه المسألة :

اختلف العلماء في جواز التقليد في أصول الإيمان على ثلاثة أقوال متباينة؛ هي:

القول الأول:لا يجوز التقليد في أصول الإيمان، ويجب الاستدلال والنظر العقلي.

وهذا رأي معظم المتكلمين والأصوليين[٦١]؛ يقول الشيرازي منتصرًا لهذا الرأي ومبينًا بعض أدلته: "التقليد في معرفة الله ﷻ لا يجوز؛ لأن التقليد قبول

---

[٦١] انظر رأي هذا الفريق في: أ- كتب المتكلمين: شرح الأصول الخمسة لعبد الجبار المعتزلي: ص٦٠، أصول الدين لأبي منصور البغدادي: ص٢٥٤-٢٥٥، الإرشاد للجويني بشرح ابن ميمون: ص١٤-١٦، محصل أفكار المتقدمين والمتأخرين للرازي:

قول الغير من غير حجة، وقد ذمه الله ﷻ فقال ﷻ: ﴿أَوَلَوْ جِئْتُكُم بِأَهْدَى مِمَّا وَجَدتُّمْ عَلَيْهِ آبَاءكُمْ﴾(الزخرف:٢٤) لما قالوا: ﴿إِنَّا وَجَدْنَا آبَاءنَا عَلَى أُمَّةٍ وَإِنَّا عَلَى آثَارِهِم مُّقْتَدُونَ﴾(الزخرف:٢٣)، ولأن المقتدين تتساوى أقوالهم، فليس بعضهم بأولى من بعض، ولا فرق بين النبي والمتنبي في ذلك"[٦٢].

واستدلوا – أيضًا – بالأمر بالعلم والنظر في كثير من الآيات؛ مثل: قوله ﷻ: ﴿فَاعْلَمْ أَنَّهُ لا إِلَهَ إِلاَّ اللَّهُ﴾ (محمد:١٩)؛ فأمر بالعلم دون التقليد، وقوله ﷻ: ﴿قُلِ انظُرُواْ مَاذَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَمَا تُغْنِي الآيَاتُ وَالنُّذُرُ عَن قَوْمٍ لاَّ يُؤْمِنُونَ﴾ (يونس:١٠١)؛ فهذا أمر صريح بالنظر للوصول إلى الإيمان والاعتقاد الصحيح[٦٣].

القول الثاني: يجب التقليد في أصول الإيمان، ويحرم النظر والاجتهاد.

نسب الغزالي والآمدي هذا الرأي إلى بعض الحشوية والتعليمية[٦٤]، ونسبه غيرهما إلى بعض المحدثين[٦٥]، وحجتهم – كما حكاها المحلي – أن النظر حرام "لأنه مظنة الوقوع في الشبه والضلال لاختلاف الأذهان والأنظار؛ بخلاف التقليد فيجب بأن يجزم المكلف عقده بما يأتي به الشرع من العقائد"[٦٦].

ص٤١-٤٢. ب- كتب الأصوليين: المعتمد في أصول الفقه لأبي الحسين المعتزلي: ٣٦٥/٢، روضة الناظر لابن قدامة: ص٤٠٦، الإحكام للآمدي: ٢٧٢/٤-٢٧٣، شرح العضد على مختصر المنتهى لابن الحاجب: ص٣٨٩، شرح تنقيح الفصول للقرافي: ص٤٠٥، جمع الجوامع لابن السبكي بشرح المحلي: ٦١٧/٢-٦٢٣، البحر المحيط للزركشي: ٣٢٤/٨-٣٢٦، شرح الكوكب المنير للفتوحي الحنبلي: ٥٣٣/٤-٥٣٥.

[٦١] الإشارة إلى مذهب أهل الحق للشيرازي: ص١١١-١١٢.

[٦٢] انظر: شرح تنقيح الفصول للقرافي: ص٤٠٥، شرح الكوكب المنير للفتوحي: ٥٣٦/٤-٥٣٧.

[٦٣] انظر: المستصفى للغزالي: ص٣٧١، الإحكام للآمدي: ٢٧٢/٤.

[٦٤] انظر: البحر المحيط للزركشي: ٣٢٥/٨، شرح الكوكب المنير: ٥٣٥/٤.

[٦٥] شرح المحلي على جمع الجوامع لابن السبكي: ٦٢٠/٢-٦٢١.

واستدلوا – أيضًا – بقوله ﷻ: ﴿مَا يُجَادِلُ فِي آيَاتِ اللَّهِ إِلاَّ الَّذِينَ كَفَرُوا﴾ (غافر:٤)، "والنظر يفضي إلى فتح باب الجدال؛ فكان منهيًا عنه"[٦٧].

القول الثالث: يجوز التقليد في أصول الإيمان، ولا يحرم التقليد ولا النظر.

وهذا رأي كثير من الأصوليين والفقهاء[٦٨]، ورجحه كل من ابن حزم وابن السمعاني والطوفي وابن تيمية والشوكاني[٦٩]؛ يقول ابن حزم منتصرًا لهذا الرأي ومبينًا بعض أدلته: " من استقرت نفسه إلى تصديق ما جاء به رسول الله ﷺ، وسكن قلبه إلى الإيمان، ولم تنازعه نفسه إلى طلب دليل توفيقًا من الله ﷻ له وتيسيرًا لما خلق له من الخير والحسنى؛ فهؤلاء لا يحتاجون إلى برهان ولا إلى تكلف استدلال، وهؤلاء هم جمهور الناس من العامة... الذين قال الله فيهم: ﴿وَلَكِنَّ اللَّهَ حَبَّبَ إِلَيْكُمُ الإِيمَانَ وَزَيَّنَهُ فِي قُلُوبِكُمْ وَكَرَّهَ إِلَيْكُمُ الْكُفْرَ وَالْفُسُوقَ وَالْعِصْيَانَ أُولَئِكَ هُمُ الرَّاشِدُونَ * فَضْلاً مِّنَ اللَّهِ وَنِعْمَةً وَاللَّهُ عَلِيمٌ حَكِيمٌ﴾(الحجرات:٧-٨)"[٧٠].

(٢) التقريب والترجيح بين الأقوال الثلاثة :

لم يقصد أصحاب القول الأول وجوب النظر على طريقة المتكلمين والفلاسفة من الاستدلال بالجوهر والعرض، وإثارة الشبهات والرد عليها بأدلة عقلية مجردة، وأساليب منطقية وعرة؛ وإنما قصدوا أقل نظر يفضي إلى الإيمان الجازم من تفكر في الأنفس والآفاق، وتبصر في دلائل النبوة ومعجزات الأنبياء، وهذا أمر يتفق فيه جميع العقلاء من العوام والعلماء؛ لذا

---

[٦٧] الإحكام للآمدي: ٢٧٣/٤.

[٦٨] قال الرازي: "وقال كثير من الفقهاء بجوازه"؛ المحصول: ٩١/٦.

[٦٩] انظر: الفصل في الملل والأهواء والنحل لابن حزم الظاهري: ٣٢٧/٢، شرح مختصر الروضة للطوفي: ٦٥٦/٣-٦٥٨، مجموع فتاوى ابن تيمية: ٢٠٢/٢٠-٢٠٣،البحر المحيط للزركشي: ٣٢٦/٨، فواتح الرحموت لابن نظام الدين الحنفي: ٤٠١/٢، إرشاد الفحول للشوكاني: ٨٧١/٣-٨٧٢.

[٧٠] الفصل في الملل والأهواء والنحل: ٣٣٠/٢.

قال المحلي: "المعتبر النظر على طريقة العوام؛ كما أجاب الأعرابي الأصمعي عن سؤاله: بِمَ عرفتَ ربك ؟ فقال: البعرة تدل على البعير، وأثر الأقدام يدل على المسير، فسماء ذات أبراج، وأرض ذات فجاج؛ ألا تدل على اللطيف الخبير ؟!"(71).

والظاهر – أيضًا – من كلام أصحاب القولين الآخرين – من تحريم النظر ووجوب التقليد أو جوازه – هو عدم إلزام العوام طريقة المتكلمين الوعرة في الاستدلال؛ لأنها قد تفضي إلى الشك المؤدي إلى الكفر.

ثم إن الوصول إلى الإيمان الجازم بتقليد الموثوق بهم من السلف ومن تبعهم من العلماء الصالحين أليق بالعوام وأسلم من طريقة المتكلمين؛ لذا قال ابن السمعاني: "إيجاب معرفة الأصول على ما يقوله المتكلمون بعيد جدًا عن الصواب، ومتى أوجبنا ذلك فمتى يوجد من العوام من يعرف ذلك ؟ وتصدر عقيدته عنه ؟ كيف وهم لو عُرِضت عليهم تلك الأدلة لم يفهموها، وإنما غاية العامي أن يتلقى ما يريد أن يعتقده ويلقى به ربه من العلماء، ويتبعهم في ذلك ويقلدهم، ثم يسلم عليها بقلب طاهر عن الأهواء والأدغال، ثم يعض عليها بالنواجذ، فلا يحول ولا يزول ولو

قُطِّع إربًا، فهنيئًا لهم السلامة، والبعد عن الشبهات الداخلة على أهل الكلام"(72).

أما الاستدلال العقلي المباشر الذي يستطيعه كل عاقل فليس محل خلاف من أصحاب الرأيين الأخيرين؛ لذلك قال ابن السمعاني: "ونحن لا ننكر من الدلائل العقلية بقدر ما ينال المسلم به برد الخاطر"(73).

---

(71) شرح المحلي على جمع الجوامع: ٦٢١/٢، وانظر: البحر المحيط للزركشي: ٣٢٥/٨.
(72) البحر المحيط للزركشي: ٣٢٦/٨، إرشاد الفحول للشوكاني: ٨٧٢/٣، وانظر مثل هذه العبارة للطوفي في: شرح مختصر الروضة: ٦٥٦/٣.
(73) البحر المحيط: ٣٢٧/٨، إرشاد الفحول: ٨٧٢/٣، وانظر: الفصل لابن حزم: ٣٣٠/٢.

ومما سبق يتبين لنا أن جهة النزاع شبه منفكة، وأن النظر الذي أوجبه الجمهور يختلف عن النظر الذي حرمه – أو كرهه – غيرهم، وأن الآراء الثلاثة متقاربة لاتفاقهم على عدم إلزام العوام طريقة المتكلمين في الاستدلال والنظر العقلي..

ولذلك أرجح الرأي الثالث؛ الذي توسط أصحابه وقالوا بجواز التقليد في أصول الإيمان، وعدم وجوب النظر أو تحريمه؛ ولكن يُراعى في ذلك أمران؛ هما:

الأمر الأول: إذا وردت شبهة أو خَاطَرَ نفسَ المقلد شكٌ وجب عليه النظر والاجتهاد لدفع ذلك، وعلى مثل هذه الحالة تُحمل الآيات التي توجب النظر.

الأمر الثاني: أن الأفضل والأولى أن يكون إيمان كل إنسان مدعمًا بالاستدلالات العقلية القرآنية الصافية؛ مثل التفكر في الآيات التي أودعها الله ﷻ في الأنفس والآفاق؛ لينال بذلك برد اليقين، ويحصن قلبه من كل شك وشبهة.

(٣) لازم القول بعدم جواز التقليد في أصول الإيمان عند أصحاب القول الأول:

رغم ما ظهر لنا من تقارب الآراء الثلاثة؛ إلا أن بعض الأشاعرة – وبعض من خالفهم – ذكروا للقول الأول لازمين؛ أحدهما بيِّن، والآخر خفي:

فأما اللازم البيِّن فهو إثم المقلد في أصول الدين – مع صحة إيمانه -؛ حتى وإن كان إيمانًا جازمًا خاليًا من الشبهات؛ بل ادعى بعضهم فسقه[٧٤]؛ قال أبو منصور البغدادي: "إن اعتقد الحق ولم يعرف دليله، واعتقد مع ذلك أنه ليس في الشبه ما يفسد اعتقاده فهو الذي اختلف فيه أصحابنا: فمنهم من قال هو

---

[٧٤] انظر: جمع الجوامع لابن السبكي بشرح المحلي وحاشية البناني: ٦٢٢/٢، البحر المحيط: ٣٢٥/٨، إرشاد الفحول: ٨٧١/٣.

مؤمن وحكم الإسلام له لازم، وهو مطيع لله ﷻ باعتقاده وسائر طاعاته وإن كان عاصيًا بتركه النظر والاستدلال المؤدي إلى معرفة أدلة قواعد الدين"، ثم ذكر أن من الأشاعرة من يرى أنه "لا يستحق اسم المؤمن"؛ وإن كان "قد خرج باعتقاده من الكفر"[٧٥].

والصحيح أن من صح إيمانه من المقلدين لا إثم عليه – فضلاً عن الحكم عليه بالفسق -؛ لأن النظر مجرد وسيلة للوصول إلى المعتقد الصحيح؛ فإذا وصل إليه من غير شبهة فقد التزم ما كُلِفَ به؛ فلماذا يأثم ؟!

بل إن مِن المقلدين مَن إيمانه أقوى من بعض العلماء؛ يقول الشوكاني مؤكدًا ذلك: " ومن أمعن النظر في أحوال العوام وجد هذا صحيحًا؛ فإن كثيرًا منهم نجد الإيمان في صدره كالجبال الرواسي، ونجد بعض المتعلقين بعلم الكلام المشتغلين به، الخائضين في معقولاته التي يتخبط فيها أهلها؛ لا يزال ينقص إيمانه"[٧٦].

وأما اللازم الخفي فهو ما نُسِبَ إلى أبي الحسن الأشعري من القول بعدم صحة إيمان المقلد، وما يلزم ذلك من تكفير العوام وهم غالب المؤمنين[٧٧].

والسبب في ذلك هو ما نسبه أبو منصور البغدادي إلى الأشعري من القول بأن معتقد الحق تقليدًا من غير دليل "لا يستحق اسم المؤمن إلا إذا عرف الحق في حدوث العالم وتوحيد صانعه، وفي صحة النبوة؛ ببعض أدلته"[٧٨]، ولازم عدم استحقاقه لاسم الإيمان هو عدم صحة إيمانه، وهذا يفضي بدوره إلى تكفير كثير من العوام.

---

[٧٥] أصول الدين للبغدادي: ص٢٥٤-٢٥٥، وقارن بكلام ابن حزم في الفصل: ٣٢٧/٢.

[٧٦] إرشاد الفحول: ٨٧٢/٣.

[٧٧] انظر: جمع الجوامع بشرح المحلي: ٦٢٢/٢، البحر المحيط: ٣٢٥/٨، إرشاد الفحول: ٨٧١/٣.

[٧٨] أصول الدين للبغدادي: ص٢٥٥.

ولكن هذا اللازم غير صحيح؛ لأن المقصود به المقلد الذي لقّنَ أصول الإيمان مع احتمال الشك، أما من آمن وقلبه مطمئن بالإيمان فإيمانه صحيح عند الأشعري وجميع العلماء – كما حقق ذلك ابن السبكي[٧٩] -؛ ولذلك قال البغدادي عن إمامه: "وقياس أصله يقتضي جواز المغفرة له؛ لأنه غير مشرك ولا كافر"[٨٠].

وعلى هذا.. فلا يصح نسبة القول بعدم صحة إيمان المقلد إلى الأشعري؛ لأن "لازم المذهب ليس بمذهب".

النموذج الثاني: مسألة التكليف بالمحال أو بما لا يُطاق :

تُعتبر هذه المسألة – مثل سابقتها – من المسائل المشتركة بين أصول الدين وأصول الفقه؛ لتعلقها بمسألة خلق أفعال العباد في علم الكلام، ومباحث التكليف في علم أصول الفقه؛ ولكني وجدت معظم الأصوليين – من المتكلمين والفقهاء – يبحثونها في مصنفات أصول الفقه؛ لذا سأعرضها من وجهة نظر الأصوليين فقط؛ وذلك من خلال النقاط الآتية:

(١) أقسام "المستحيل" وتحرير محل النزاع :

يقسم الأصوليون "المستحيل" إلى قسمين كبيرين؛ هما:

أ - **مستحيل لذاته:** وهو الممتنع عقلاً؛ كالجمع بين الضدين والمتناقضين، وإيجاد القديم وإعدامه.

بـ **مستحيل لغيره:** وهو الممكن في نفسه؛ ولكن استحال لأمر خارج عنه، وينقسم إلى خمسة أقسام فرعية؛ هي:

---

[٧٩] انظر: جمع الجوامع بشرح المحلي: ٢/٦٢٢.

[٨٠] أصول الدين: ص٢٥٥.

الأول: ما كان من خصوصيات الإلهية، ومن مقدورات الرب ﷻ؛ مثل: خلق الأجساد، ونفخ الأرواح.

الثاني: المستحيل عادةً؛ مثل: الطيران في الهواء، وحمل الجبال.

الثالث: ما يكون في امتثاله مشقة عظيمة؛ كالتوبة بقتل النفس.

الرابع: ما لا قدرة للعبد عليه وقت توجه الأمر بالتكليف، وله القدرة عليه عند الامتثال؛ كالتكاليف كلها عند الأشعري.

الخامس: التكليف بما علم الله ﷻ أنه لا يقع؛ مثل: تكليف الكافر بالإيمان، وفي علم الله ﷻ السابق أنه لن يؤمن(٨١).

وقد اتفق العلماء على وقوع القسم الأخير، واختلفوا في بقية الأقسام، وأرى أن اعتبار التكليف بما علم الله ﷻ أنه لا يقع لا ينبغي أن يُعتبر من أقسام المستحيل؛ لأن المقصود المستحيل بالنسبة لقدرة العبد واختياره، والكافر عندما كلفه الله ﷻ بالإيمان كان قادرًا مختارًا، وامتنع باختياره، ولم يكن لعلم الله ﷻ السابق تأثير في ذلك؛ يقول ابن قدامة: "فإن الأدلة منصوبة، والعقل حاضر، وآلته تامة؛ ولكن عَلِمَ الله ﷻ منه أنه يترك ما يقدر عليه حسدًا وعنادًا، والعلم يتبع المعلوم ولا يغيره"(٨٢).

واتفق العلماء – أيضًا – على عدم وقوع المستحيل لذاته؛ وإن كان بعضهم أجاز التكليف به جوازًا عقليًا فقط .. ويبقى النزاع فيما عدا ذلك.

(٢) الخلاف في هذه المسألة :

اختلف العلماء في جواز التكليف بما لا يُطاق على ثلاثة أقوال؛ هي:

---

(٨١) انظر هذه الأقسام في: الإحكام للآمدي: ١/١٧٩-١٨٠، نهاية السول للإسنوي: ١/١٩٧-١٩٨، البحر المحيط للزركشي: ٢/١١٠، شرح الكوكب المنير للفتوحي الحنبلي: ١/٤٨٤-٤٨٥.

(٨٢) روضة الناظر لابن قدامة الحنبلي: ص٥١.

القول الأول: عدم الجواز مطلقًا، وهو رأي معظم الفقهاء – وخاصة الحنابلة – ومعظم المعتزلة وبعض الأشاعرة، وحكاه الزركشي عن الإمام الشافعي.

وأهم أدلتهم: قوله تعالى: ﴿**لاَ يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْساً إِلاَّ وُسْعَهَا**﴾(البقرة:٢٨٦)، وقوله ﷻ: ﴿**وَمَا جَعَلَ عَلَيْكُمْ فِي الدِّينِ مِنْ حَرَجٍ**﴾ (الحج:٧٨)، وفي التكليف بما لا يُطاق مشقة وحرج وإلزام للعبد بما فوق وسعه وقدرته[٨٣].

القول الثاني: جواز التكليف بالمحال مطلقًا، وهو رأي معظم الأشاعرة والطوفي من الحنابلة، وهو المنسوب إلى أبي الحسن الأشعري.

وأهم أدلتهم: قوله تعالى: ﴿**رَبَّنَا وَلاَ تُحَمِّلْنَا مَا لاَ طَاقَةَ لَنَا بِهِ**﴾(البقرة:٢٨٦)، فسؤالهم دفع التكليف بما لا يُطاق دليل على جوازه؛ لأنه "لو كان ذلك ممتنعًا لكان مندفعًا بنفسه، ولم يكن إلى سؤال دفعه عنهم حاجة"[٨٤].

القول الثالث: جواز التكليف بالمحال لغيره، وعدم جواز التكليف بالمحال لذاته، وهذا رأي بعض الأشاعرة، واختاره الآمدي؛ وحقق الزركشي أنه مذهب الأشعري، **وأدلتهم** هي أدلة الفريقين الأولين؛ حيث حملوا أدلة أصحاب

---

[٨٣] انظر وجهة نظر أصحاب القول الأول وأدلتهم في: شرح الأصول الخمسة لعبد الجبار المعتزلي: ص٣٩٠، المستصفى للغزالي: ص٦٩-٧١، روضة الناظر لابن قدامة الحنبلي: ص٤٩-٥١، شرح العضد على مختصر المنتهى لابن الحاجب: ص٨٩-٩٠، جمع الجوامع بشرح المحلي: ٣٣٢/١، البحر المحيط: ١١٢/٢-١١٣، شرح الكوكب المنير للفتوحي الحنبلي: ٤٨٥/١-٤٨٦، إرشاد الفحول للشوكاني: ٣٠/١-٣١.

[٨٤] الإحكام في أصول الأحكام للآمدي: ١٨٣/١، وانظر وجهة نظر أصحاب القول الثاني وأدلتهم في:المحصول للرازي: ٢١٥/٢-٢١٩، شرح تنقيح الفصول للقرافي: ص١٣٣، المنهاج للبيضاوي وشرحه نهاية السول للإسنوي:١ /١٩٨،١٩٤، شرح مختصر الروضة للطوفي: ٢٢٩/١-٢٣٦، جمع الجوامع لابن السبكي بشرح المحلي: ٣٣١/١، البحر المحيط للزركشي: ١١١/٢-١١٢.

القول الأول على عدم جواز التكليف بالمحال لذاته، وحملوا أدلة الفريق الثاني على جواز التكليف بالمحال لغيره[٨٥].

والراجح هو الرأي الأول، وهو أن التكليف بما لا يُطاق غير جائز مطلقًا؛ وذلك لسببين:

السبب الأول: أن الآيات صريحة في عدم التكليف بما ليس في وسع الإنسان، وأنها تدل بمنطوقها دلالة قاطعة على عدم وجود الحرج والمشقة في التكاليف الشرعية، واستدلال المخالفين بمفهوم بعض الآيات لا يسلم من تكلف وتأويل مستبعد، ولا شك أن المنطوق مقدم على المفهوم.

والسبب الثاني: أن جميع العقول والفطر السليمة تستنكر أن يكلف الله الرحمن الرحيم الحكيم العليم ﷻ عباده بما ليس في طاقتهم وقدرتهم، ولذلك أحسن الشوكاني حين قال: "قبح التكليف بما لا يُطاق معلوم بالضرورة؛ فلا يحتاج إلى استدلال، والمجوِّز لذلك لم يأتِ بما ينبغي الاشتغال بتحريره، والتعرض لرده، ولهذا وافق كثير من القائلين بالجواز على امتناع الوقوع؛ فقالوا: يجوز التكليف بما لا يُطاق مع كونه ممتنع الوقوع"[٨٦].

(٣) نسبة القول بالتكليف بما لا يُطاق إلى الأشعري أخذًا بلوازم مذهبه:

نسب معظم الأشاعرة إلى إمامهم القول بجواز التكليف بما لا يُطاق أخذًا بلوازم مذهبه في مسألتين من مسائل أصول الدين:

المسألة الأولى: أن أفعال العباد مخلوقة لله ﷻ، وأن قدرة العبد ليس لها تأثير في أفعاله.. ولازم ذلك أن العبد مطالب بما هو من فعل ربه، وأنه مكلف بما لا قدرة له عليه، وهذا تكليف بما لا يُطاق.

---

(٨٥) انظر: الإحكام للآمدي: ١/١٨٠-١٨٥، البحر المحيط للزركشي: ٢/١١٣، نهاية السول للإسنوي: ١/١٩٨، جمع الجوامع بشرح المحلي: ١/٣٣٣.
(٨٦) إرشاد الفحول للشوكاني: ١/٣٠-٣١.

والمسألة الثانية: أن القدرة – عنده – لا تكون إلا مع الفعل.. ولازم ذلك أن العبد في حال التكليف غير مستطيع؛ لأن التكليف الذي هو استدعاء الفعل واقع قبل

الفعل لا معه، والعبد لا قدرة له قبل الفعل، وهذا تكليف بما لا يُطاق[٨٧].

وهذان اللازمان غير صحيحين؛ لسببين:

أولهما: أن القول بأن أفعال العباد مخلوقة لله ﷻ عند الأشعري لا يعني أن العبد مسلوب العزيمة والقدرة تمامًا، وإلا كان مذهبه موافقًا للجبرية.

والصحيح – عنده – أن العبد يوجد العزم المصمم على العمل، والتوجه الصادق إليه، "فإذا عزم المكلف ذلك العزم وُجِدَ الفعلُ أثره بقدور له، وكون الأفعال مخلوقة لله ﷻ لا ينافي قدرة العبد على هذا العزم"[٨٨].

وثانيهما: أن المقصود بالقدرة التي هي مناط التكليف المكنة؛ "وهي سلامة الأسباب والآلات، وهي تتقدم العمل قطعًا، أما التي تقارن العمل – وهي التي أرادها الأشعري – فلا يُناط بها التكليف"[٨٩]، وهو لم يمنع وجود المكنة وتوفر الأسباب والآلات للعبد قبل التكليف.

وعلى هذا.. فلا يصح نسبة القول بجواز التكليف بما لا يُطاق مطلقًا إلى الأشعري؛ لأن "لازم المذهب ليس بمذهب"[٩٠]، ولأن ما التزمه أتباعه من مذهبه في العقيدة لا يلزمه؛ "إلا اذا جعلوه جبريًا أو في حكم الجبريين"[٩١].

---

[٨٧] انظر: المستصفى للغزالي: ص٦٩، الإحكام للآمدي: ١/١٧٩-١٨٠، شرح العضد على مختصر ابن الحاجب: ص٩٠، البحر المحيط للزركشي: ٢/١١٥.
[٨٨] أصول الفقه للخضري: ص٧٨.
[٨٩] السابق: ص٧٧-٧٨.
[٩٠] البحر المحيط للزركشي: ١/١١٦.
[٩١] أصول الفقه للخضري: ص٧٨.

النموذج الثالث: مسألة الاشتقاق من المعنى القائم بالشيء :

ذكر الأصوليون من أهل السنة هذه المسألة في المباحث اللغوية – في مصنفات أصول الفقه – ليقعدوا قاعدة للرد على المعتزلة في أصول الدين، وكأنها مسألة أصولية لخدمة قضية من القضايا الكلامية، وتوضيح ذلك من خلال النقاط الآتية:

(١) صورة المسألة وتحرير محل النزاع :

تتلخص صورة هذه المسألة في السؤال الآتي: هل يجب أن يُشتق لمحل كل معنى قائم بشيء – أو محل كل صفة قائمة بموصوف – اسم فاعل منه أم لا ؟

وموضوع المسألة في المعاني فقط دون الأجسام؛ ويُستثنى منها "المعاني التي لا

أسماء لها؛ مثل أنواع الروائح والآلام"[٩٢] ونحو ذلك.

(٢) الخلاف في هذه المسألة :

اختلف الأصوليون في ذلك على قولين؛ هما:

القول الأول: يجب أن يُشتق لمحل كل معنى قائم بشيء اسم فاعل منه.

وهذا رأي جمهور الأصوليين من أهل السنة[٩٣]، وأهم أدلتهم دليلان؛ هما:

---

[٩٢] المحصول للرازي: ٢٤٨/١، وانظر: جمع الجوامع لابن السبكي بشرح المحلي: ٤٥٣/١، البحر المحيط للزركشي: ٣٥٠/٢.

[٩٣] انظر: الإحكام للآمدي: ٧٧/١، شرح العضد على مختصر ابن الحاجب: ص٥٦، شرح تنقيح الفصول للقرافي: ص٤٥، جمع الجوامع بشرح المحلي: ٤٤٩/١، نهاية السول للإسنوي: ٢٨٤/١، البحر المحيط للزركشي: ٣٥٠/٢، شرح الكوكب المنير للفتوحي الحنبلي: ٢٢٠/١.

أولاً: ما استقر في فطر الخلق من أن الصفة إذا قامت بمحلٍ اتصف بها ذلك المحل لا غيره، فإذا قام العلم بمحلٍ كان هو العالم لا غيره، وهكذا بقية الصفات والمعاني من القدرة والحياة والكلام.

ثانيًا: استقراء اللغة العربية؛ إذ لم يوجد فيها اسم فاعل مطلق على شيء إلا والمعنى المشتق منه قائم به[٩٤].

القول الثاني: لا يجب أن يُشتق لمحل كل معنى قائم بشيء اسم فاعل منه؛ بل يجوز أن يُشتق لغير ذلك المحل اسم منه.

وهذا الرأي منسوب إلى المعتزلة[٩٥]، ومال إليه الرازي الأشعري[٩٦]، وأهم أدلتهم دليلان؛ هما:

أولاً: نجد في اللغة أن القتل والضرب والجرح قائم بالمقتول والمضروب والمجروح؛ فمحل المشتق منه لم يحصل له اسم الفاعل، وحصل ذلك الاسم لغير محله.

ثانيًا: ألفاظ اللابن والتامر والمكي والمدني والحداد ونحوها مشتقة من أمور يمتنع قيامها بمن له الاشتقاق[٩٧].

---

[٩٤] انظر هذين الدليلين وغيرهما في: شرح العضد: ص٥٦، نهاية السول: ٢٨٤/١، شرح الكوكب المنير: ٢٢٠/١، فواتح الرحموت بشرح مسلم الثبوت لابن نظام الدين الحنفي: ١٩٥/١.

[٩٥] انظر نسبة هذا الرأي إلى المعتزلة في: المحصول للرازي: ٢٤٨/١، الإحكام للآمدي: ٧٧/١، شرح العضد: ص٥٦، شرح تنقيح الفصول: ص٤٥، جمع الجوامع بشرح المحلي: ٤٥٠/١، نهاية السول: ٢٨٤/١، البحر المحيط: ٣٥١/٢، شرح الكوكب المنير: ٢٢٠/١.

[٩٦] انظر: المحصول للرازي: ٢٤٩/١-٢٥٠، البحر المحيط للزركشي: ٣٥١/٢.

[٩٧] انظر هذين الدليلين وغيرهما في: المحصول: ٢٤٩/١-٢٥٠، شرح العضد: ص٥٦، جمع الجوامع بشرح المحلي: ١م٤٥١-٤٥٢، البحر المحيط: ٣٥١/٢.

والراجح هو رأي الجمهور؛ وهو أنه يجب أن يُشتق لمحل كل معنى قائم بشيء اسم فاعل منه، ولا يجوز ذلك لغيره؛ لأن هذا هو الموافق للفطرة واللغة.

وما استدل به أصحاب القول الثاني غير صحيح؛ لأن "الجرح ليس عبارة عن الأمر الحاصل في المجروح؛ بل عن تأثير قدرة القادر فيه، وذلك التأثير حكم حاصل للفاعل"[٩٨]؛ بدليل أنه يُشتق منه اسم فاعل فيُقال: جارح وضارب وقاتل.

وأما اللابن والتامر والمكي والحداد وما شابه ذلك؛ فهذه أجسام، والكلام في المعاني لا في الأجسام[٩٩].

(٣) الجذور الكلامية لهذه المسألة :

ما سبق من عرض الخلاف والترجيح إنما هو بحث المسألة من الناحية الأصولية فقط؛ لكنَّ لهذه المسألة جذورًا كلامية تتلخص في أن المعتزلة أجازوا اشتقاق اسم المتكلم لله ﷻ من كلامٍ له غير قائم بذاته المقدسة؛ مثلما أوجد كلامًا في الشجرة لموسى عليه السلام ونسبه لنفسه فقال ﷻ: ﴿وَكَلَّمَ اللَّهُ مُوسَى تَكْلِيمًا﴾(النساء: ١٦٤)، ولم ينسب الكلام إلى الشجرة[١٠٠].

والذي ألجأهم إلى ذلك الاتفاق على أن الله ﷻ متكلم؛ مع اعتقادهم أن الكلام النفسي غير معقول، وأن الكلام بحروف وأصوات مستحيل؛ لأن ذلك يلزم منه

---

(٩٨) المحصول: ٢٤٩/١.
(٩٩) انظر: البحر المحيط: ٣٥١/٢.
(١٠٠) انظر: شرح الأصول الخمسة لعبد الجبار المعتزلي: ص٥٣٩، وانظر لغير المعتزلة: الإحكام للآمدي: ٧٧/١، شرح العضد: ص٥٦، شرح تنقيح الفصول: ص٤٥، جمع الجوامع بشرح المحلي: ٤٥٠/١، نهاية السول: ٢٨٤/١، البحر المحيط: ٣٥١/٢، شرح الكوكب المنير: ٢٢٠/١.

حلول الحوادث بذاته المقدسة، فتخلصوا من ذلك بالقول بأن الله ﷻ متكلم ولكن بإيجاد الكلام في غيره(١٠١).

(٤) تحقيق رأي المعتزلة في هذه المسألة :

ما نُسِبَ إلى المعتزلة من القول بعدم وجوب اشتقاق اسم فاعل لمحل الفعل، وجواز ذلك لغيره؛ ليس مذهبهم وصريح قولهم – على الحقيقة – وإنما هو لازم مذهبهم في مسألة الكلام ومسائل الصفات كلها.

فإنه لم يؤثر عن المعتزلة كلام مخالف لجمهور الأصوليين في هذه المسألة؛ بل ذكر القاضي عبد الجبار ما يؤيد وجهة نظر الجمهور فقال مبينًا "أن المتكلم هو فاعل الكلام" على الحقيقة: "والذي يدل على صحة ذلك هو أن أهل اللغة لما اعتقدوا تعلق الكلام بفاعله سموه متكلمًا، ومتى لم يعتقدوا ذلك فيه لم يسموه به، وعلى هذا فإنهم أضافوا كلام المصروع إلى الجني فقالوا: إن الجني يتكلم على لسانه لما رأوا أن ذلك الكلام لا يتعلق به تعلق الفعل بفاعله، فلو جاز أن يقال في المتكلم إنه ليس هو فاعل الكلام؛ لجاز مثله في الشاتم والضارب والكاسر وغير ذلك... وقد عُرِفَ خلافه"(١٠٢).

وعلى هذا فلازم مذهبهم في الكلام والصفات لا يصح أن يكون مذهبًا لهم في هذه المسألة، وما ألزمهم به الأشاعرة وجمهور الأصوليين من أهل السنة غير صحيح؛ والسبب في ذلك أنهم نسبوا إليهم القول بأن الله ﷻ خلق كلامًا في الشجرة أو في اللوح المحفوظ، والحقيقة أن هذا ليس مذهب القوم؛ وإنما

---

(١٠١) انظر: شرح الأصول الخمسة: ص٥٣١-٥٣٩، البحر المحيط: ٣٥٣/٢. **والمعتقد الصحيح – في هذه المسألة – أننا نعتقد أن الله ﷻ متكلم، وأن الكلام صفة عظيمة من صفاته العليا، من غير أن نخوض في كيفية هذه الصفة، ومن غير أن نسأل كيف يتكلم ﷻ؛ لأن عقولنا قاصرة عن إدراك ذلك؛ كما قال ﷻ: ﴿وَلَا يُحِيطُونَ بِهِ عِلْمًا﴾(طه: ١١٠).**

(١٠٢) شرح الأصول الخمسة: ص٥٣٥-٥٣٦.

مذهبهم أنهم يعتبرون الكلام فعلاً من أفعال الله ﷻ زائدًا على الذات – وكذلك العلم والقدرة وباقي الصفات[103] – ؛ لذا يقول القاضي عبد الجبار: "فإن قيل: كيف يكون القديم ﷻ متكلمًا بكلام يوجد في غيره ؟ قلنا: كما يكون منعمًا بنعمة توجد في غيره، ورازقًا برزق يوجد في غيره، وهذا لأن المتكلم هو فاعل الكلام، وليس من شرط الفاعل أن عليه فعله لا محالة"[104]، فجعل الكلام فعلاً مثل الرزق والإنعام.

وإذا كان الكلام فعلاً – كما يرى المعتزلة – فالله ﷻ له أن يوجد هذا الفعل في الشجرة أو غير ذلك؛ فألزمهم مخالفوهم بلوازم مذهبهم ونسبوا إليهم القول بأن الله ﷻ خلق الكلام في غيره، ومن ثمَّ نسبوا إليهم القول بجواز اشتقاق اسم الفاعل لغير محل الفعل، وكل ذلك من لوازم مذهبهم فلا يصح نسبته إليهم.

وقد حقق الزركشي ما نُسِبَ إلى المعتزلة تحقيقًا أنيقًا، ثم قال في آخر كلامه: "أخِذَ من اعتقادهم هذا جواز اشتقاق الفاعل لشيء والفعل قائم بغيره، والحق أن ذلك غير لازم؛ لأن لازم المذهب ليس بمذهب، فلا ينبغي أن تورد المسألة هكذا"[105].

النموذج الرابع: مسألة التخريج على قول المجتهد :

هذه المسألة من مسائل أصول الفقه الشهيرة، وينبني عليها تطبيق عملي في جميع المذاهب الفقهية، **وصورتها:** أن توجد مسألة لا يُعرف للمجتهد فيها قول، ولكن عُرِف له قول في نظيرها – ولم يظهر بينهما فرق - ؛ فهل يُجعل قوله في نظيرها قولاً له فيها ؟

اختلف العلماء في ذلك على أربعة أقوال؛ هي:

---

(103) انظر: البحر المحيط: ٣٥٢/٢، شرح المحلي مع حاشية البناني: ٤٥٠/١-٤٥١.

(104) شرح الأصول الخمسة: ص٥٤١.

(105) البحر المحيط: ٣٥٣/٢، وانظر: حاشية البناني: ٤٥٠/١، فواتح الرحموت: ١٩٥/١.

القول الأول: عدم الجواز مطلقًا.

وهذا رأي كثير من الأصوليين؛ ورجحه كلٌ من أبي الحسين البصري المعتزلي والشيرازي والنووي والزركشي(١٠٦).

وحجتهم: أن لازم المذهب ليس بمذهب، وأنه لا يُنسب إلى ساكت قول؛ لأن قول الإنسان ما نص عليه أو دل عليه بما يجري مجرى النص، ولاحتمال أن يكون بينهما فرق فلا يضاف إليه مع قيام الاحتمال.

ثم إن المسألة الأخرى قد لا تخطر بباله، ولو خطرت بباله ربما يصير فيها إلى اجتهاد آخر(١٠٧).

القول الثاني: الجواز مطلقًا.

وهذا رأي كثير من الأصوليين أيضًا؛ ورجحه الرازي، ومال إليه صفي الدين الهندي من غير قطع(١٠٨).

وحجتهم: أن حكم الشيء حكم مثله، وأن الغالب على الظن أن قوله في إحداهما قول في الأخرى، وإن احتمل غير ذلك فهو احتمال بلا دليل(١٠٩).

القول الثالث: فيه تفصيل: إذا بيّن المجتهد العلة في المسألة التي نص عليها؛ ثم وُجِدَتْ تلك العلة في مسائل أخرى، فمذهبه في تلك المسائل كمذهبه

---

(١٠٦) انظر: المعتمد في أصول الفقه لأبي الحسين البصري: ٣١٤/٢، التبصرة للشيرازي: ص٥١٧، المجموع شرح المهذب للنووي: ١٠٧/١، مجموع الفتاوى لابن تيمية: ٢٨٩/٣٥، تشنيف المسامع بجمع الجوامع للزركشي: ١٧٢/٢، شرح الكوكب المنير للفتوحي: ٤٩٩/٤.

(١٠٧) انظر: المعتمد: ٣١٤/٢، التبصرة: ص٥١٧، البحر المحيط: ١٤٢/٨-١٤٣.

(١٠٨) انظر: المحصول للرازي: ٣٩٢/٥، نهاية الوصول في دراية الأصول للهندي: ٣٦٣٦/٨، مجموع الفتاوى: ٢٨٩/٣٥، نهاية السول للإسنوي: ٢١٠/٣-٢١١، شرح الكوكب المنير: ٤٩٩/٤.

(١٠٩) انظر: سلم الوصول لشرح نهاية السول للشيخ بخيت المطيعي: ٤٤٤/٤.

في المسألة المعللة، وإذا لم يبين العلة "لم يُجعل ذلك الحكم مذهبه في مسألة أخرى"[١١٠].

وهذا رأي بعض الأصوليين من الحنابلة، ورجحه ابن قدامة والطوفي.

وحجتهم: أن نص الإمام على العلة في مسألة معينة دليل على أنه أراد ذات الحكم للمسائل المشابهة لتلك المسألة؛ "لأنه يعتقد الحكم تابعًا للعلة ما لم يمنع منها مانع"[١١١].

القول الرابع: فيه توسط: وهو: لا يُصَرَّح بأنه قول له؛ ولكن يُعَبَّر بعبارة تدل على أنه مُخرَّج على قوله، أو لازم مذهبه، أو قياس رأيه.

وهذا رأي بعض المحققين من الأصوليين؛ مثل: ابن تيمية، وابن السبكي، ورجحه بخيت المطيعي[١١٢].

وحجتهم: أن المطابق للحقيقة والواقع أنه ليس قوله الذي نص عليه، ونظرًا لمشابهتها للمسألة المنصوص عليها بحيث لا يوجد فرق بينهما فلا يمكن نفي نسبة ذلك إليه مطلقًا؛ فكان الصحيح هو التوسط بأن يُنسب إليه مقيدًا بلفظ يفيد أنه ليس صريح قوله؛ بل هو قياسه ولازمه.

يقول ابن تيمية: "والتحقيق أن هذا قياس قوله ولازم قوله؛ فليس بمنزلة المذهب المنصوص عليه، ولا أيضًا بمنزلة ما ليس بلازم قوله؛ بل هو منزلة بين منزلتين"[١١٣].

---

(١١٠) روضة الناظر:ص٤٠٣،وانظر: شرح مختصر الروضة للطوفي: ٦٣٨/٣-٦٣٩، وشرح الكوكب المنير: ٤٩٨/٤.
(١١١) روضة الناظر: ص٤٠٣، وانظر: شرح مختصر الروضة للطوفي: ٦٣٨/٣-٦٣٩.
(١١٢) انظر:مجموع الفتاوى: ٢٨٩/٣٥، جمع الجوامع بشرح المحلي: ٥٥٦/٢، سلم الوصول لشرح نهاية السول: ٤٤٤/٤.
(١١٣) مجموع الفتاوى: ٢٨٩/٣٥.

والراجح هو القول الرابع، وهو التعبير عن لازم قول المجتهد بعبارة دقيقة محترزة؛ حتى يتسنى التفريق بين ما نص عليه وما كان مخرّجًا على قوله من قياس مذهبه ولازمه، وكذلك حتى لا يُنسب إلى الأئمة ما ليس من كلامهم صيانة لهم من طعن الطاعنين، وانتقاد الجاهلين.

النموذج الخامس: مسألة البسملة في بداية السور :

هذه المسألة من المسائل المشتركة بين الأصول والفقه وعلوم القرآن، ويحكي العلماء الخلاف فيها في مصنفات هذه العلوم الثلاثة؛ إلا أنهم اتفقوا على أنها من مسائل فروع الدين وليست من أصوله، وبيان ذلك في النقاط الآتية:

(١) تحرير محل النزاع :

اتفق العلماء على أن "بسم الله الرحمن الرحيم" جزء من آية في سورة النمل وهي قوله ﷻ: **﴿إِنَّهُ مِن سُلَيْمَانَ وَإِنَّهُ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ﴾**(النمل:٣٠)، واتفقوا أيضًا على أن البسملة لا تُكتب ولا تُقرأ في بداية سورة التوبة؛ لأنها نزلت بالقتال الذي لا تناسبه البسملة المشتملة على الرحمة والرفق.

واختلفوا في اعتبارها آية في بداية سورة الفاتحة وباقي سور القرآن عدا سورة التوبة[١١٤].

(٢) الخلاف في هذه المسألة :

اختلف العلماء في هذه المسألة على قولين؛ هما:

---

[١١٤] انظر: جمع الجوامع بشرح المحلي: ٣٦٣/١-٣٦٤، شرح الكوكب المنير: ١٢٦/٢-١٢٧.

القول الأول: أن البسملة ليست آية من القرآن لا في بداية الفاتحة ولا بداية باقي السور مطلقًا، وإنما ذكرت للبدء بالفاتحة والفصل بين السور.

وهذا هو المشهور عن المالكية ورأي بعض الحنفية، ورجحه الباقلاني(١١٥).

وأهم أدلتهم: أن البسملة لم تنقل إلينا بالتواتر كباقي القرآن؛ والقرآن لا يثبت إلا بطريق قطعي؛ وقد أجمع القراء على أن "من قرأ القرآن من أوله إلى آخره، ولم يفصل بين كل سورتين بالبسملة فقد قرأ القرآن جميعه لم ينقص منه شيئًا"(١١٦)؛ مما يدل على أن جميع القراء لا يعتبرون البسملة آية في بداية كل سورة.

وقال ابن العربي المالكي: "ويكفيك أنها ليست بقرآن للاختلاف فيها، والقرآن لا يُختلف فيه"(١١٧).

القول الثاني: أن البسملة آية في بداية الفاتحة وبداية السور ما عدا التوبة.

وهذا رأي الجمهور من الشافعية والحنابلة ومعظم الحنفية.. ثم اختلفوا في تفصيل ذلك على ثلاثة آراء:

الرأي الأول: أنها آية مستقلة تكتب قبل كل سورة ؛ للبدء بالفاتحة والفصل بين السور، وليست آية من الفاتحة أو من غيرها.

---

(١١٥) انظر: أحكام القرآن للجصاص الحنفي: ٨/١-٩، أحكام القرآن لابن العربي المالكي: ٥/١-٦، شرح العضد على مختصر ابن الحاجب المالكي: ص٩٧-٩٨، الجامع لأحكام القرآن للقرطبي المالكي: ٦٦/١-٦٧، وانظر رأي الباقلاني في: المستصفى للغزالي: ص٨٢-٨٣، ولباب المحصول في علم الأصول لابن رشيق المالكي: ٢٧٨/١.

(١١٦) لباب المحصول في علم الصول لابن رشيق: ٢٧٨/١، وانظر: أحكام القرآن للجصاص: ٨/١، شرح العضد على ابن الحاجب: ص٩٧-٩٨.

(١١٧) أحكام القرآن لابن العربي المالكي: ٦/١.

وهو الصحيح من مذهب الحنفية وعليه معظم الحنابلة وقول عبد الله بن المبارك(١١٨).

وأهم أدلتهم: أن الصحابة كتبوها في المصحف بخط منفصل عن بقية الآيات؛ مع حرصهم على عدم كتابة ما ليس بقرآن؛ قال السرخسي الحنفي: "قد ذكر أبو بكر الرازي – رحمه الله – أن الصحيح من المذهب عندنا أن التسمية آية منزلة من القرآن لا من أول السورة ولا من آخرها، ولهذا كُتِبَتْ للفصل بين السور في المصحف بخط على حدة لتكون الكتابة بقلم الوحي دليلاً على أنها منزلة للفصل، والكتابة بخط على حدة دليلاً على أنها ليست من أول السورة"(١١٩).

الرأي الثاني: أنها آية من الفاتحة ومن أول كل سورة ما عدا التوبة.

وهو أحد قولي الإمام الشافعي والرواية الثانية عن الإمام أحمد، ورجحه النووي والشوكاني(١٢٠).

وأهم أدلتهم: أنها كانت تُكتب بخط القرآن في كل سورة بأمر الرسول ﷺ، وأنه لم ينكر أحد من الصحابة على من كتبها بخط القرآن في أول كل سورة؛ مع مبالغتهم في عدم كتابة ما ليس بقرآن حتى منعوا كتابة النقط والشكل؛ فدل

---

(١١٨) انظر: أصول السرخسي الحنفي: ٢٨٠/١، المغني لابن قدامة الحنبلي: ١٥٢/١، شرح الكوكب المنير للفتوحي الحنبلي: ١٢٤/٢، فواتح الرحموت بشرح مسلم الثبوت لابن نظام الدين الحنفي: ١٤/٢، وانظر رأي عبد الله بن المبارك في: الجامع لأحكام القرآن للقرطبي: ٦٦/١.

(١١٩) أصول السرخسي: ٢٨٠/١-٢٨١.

(١٢٠) انظر: المغني لابن قدامة الحنبلي: ١٥١/١، الإحكام للآمدي الشافعي: ٢٢٠/١، المجموع للنووي الشافعي: ٢٩٠/٣، جمع الجوامع بشرح المحلي الشافعي: ٣٦٣/١، البحر المحيط للزركشي الشافعي: ٢١٦/٢، شرح الكوكب المنير للفتوحي الحنبلي: ١٢٤/٢-١٢٥، إرشاد الفحول للشوكاني: ١١٣/١.

ذلك على ارتباط البسملة ببداية كل سورة – ما عدا التوبة – مما يؤكد أنها آية من كل سورة وليست للفصل فقط[١٢١].

الرأي الثالث: أنها آية من الفاتحة فقط، ثم كررت في بداية السور للفصل بينها.

وهو القول الثاني للإمام الشافعي؛ كما فسره الغزالي ورجحه، واستحسنه بعض الشافعية[١٢٢].

وأهم أدلتهم: أن البسملة آية من الفاتحة لأنها كُتبت في بدايتها بخط القرآن، "ولما ثبتت أولاً في سورة الفاتحة فهي في باقي السور إعادة لها وتكرار"؛ لأن "إثباتها في المصحف بين السور منتهض في كونها من القرآن، ولم يقم دليل على كونها آية من أول كل سورة"[١٢٣].

والظاهر أن الإمام الشافعي قد جزم بأن البسملة آية من الفاتحة[١٢٤]، وتردد في كونها آية من أول كل سورة أو آية مستقلة في بداية السور؛ فحمل الشافعية تردد إمامهم على قولين[١٢٥].

والذي أميل إليه هو أن البسملة آية من الفاتحة وأنها كررت كآية مستقلة في بداية كل سورة – ما عدا التوبة – للفصل بين السور؛ وذلك لأن وجودها في بداية سورة الفاتحة بنفس خط المصحف العثماني دليل قوي على أنها قرآن، بل "هو الركن الأعظم في إثبات القرآنية للقرآن"[١٢٦] – كما يقول الشوكاني –،

---

(١٢١) انظر: المغني: ١/١٥١،الإحكام للآمدي: ١/٢٢٠، شرح المحلي بحاشية البناني وتقرير الشربيني: ١/٣٦٣.

(١٢٢) انظر: المستصفى للغزالي: ص٨٢، البحر المحيط للزركشي: ٢/٢١٧.

(١٢٣) البحر المحيط: ٢/٢١٧.

(١٢٤) انظر: الأم للإمام الشافعي: ١/٢١١.

(١٢٥) انظر: المستصفى: ص٨٢،٣٦٦، الإحكام للآمدي: ٤/٢٤٤.

(١٢٦) إرشاد الفحول: ١/١١٣.

والفاتحة سبع آيات بالاتفاق[١٢٧]، ونظمها يؤكد على أن البسملة آية منها، ثم استقلالها بخط منفصل في بداية كل سورة دليل آخر على أنها كررت كآية مستقلة للفصل بين السور.

وليس في ذلك تحكم ولا دعوى مجردة عن الدليل كما يرى كل من الإيجي والشوكاني والشربيني؛ لأن كثيرًا من الآيات قد كررت في القرآن، ولأن البسملة تشتمل على معنى التبرك والاستعانة فناسب تكرارها للبدء بها في كل سورة[١٢٨].

(٣) لوازم أقوال العلماء في هذه المسألة :

إذا أَخَذَ كل فريق مخالفه بلازم قوله فإن هذا سيؤدي إلى تكفير الفريقين؛ وذلك لأنه يلزم من قول الفريق الأول أن البسملة ليست آية في بداية السور إنكار بعض آيات القرآن؛ وهذا يؤدي إلى الكفر.

ويلزم من قول الفريق الثاني أن البسملة آية في بداية السور الزيادة في القرآن ما ليس منه؛ وهذا يؤدي – أيضًا – إلى الكفر..

وهذان اللازمان باطلان؛ لأن لازم المذهب ليس بمذهب؛ لذا أجمع العلماء على عدم التكفير من الجانبين[١٢٩]؛ وذلك لثلاثة أسباب؛ هي:

السبب الأول: وجود الشبهة القوية في القولين، فالنافي ليس عنده دليل قطعي على أن البسملة ليست آية في بداية السور، ويُضَعِّف من رأيه كتابتها في

---

[١٢٧] انظر: الأم للإمام الشافعي: ٢١١/١-٢١٢، المجموع للنووي: ٢٩٢/٣-٢٩٣.

[١٢٨] انظر: اعتراض كل من الإيجي والشوكاني والشربيني على هذا الرأي في: شرح العضد الإيجي على مختصر ابن الحاجب: ص٩٩، إرشاد الفحول: ١١٣/١-١١٤، تقرير الشربيني على شرح المحلي وحاشية البناني: ٣٦٣/١.

[١٢٩] انظر: حكاية الإجماع في: المستصفى: ص٨٣، المجموع للنووي: ٢٨٩/٣، الإحكام للآمدي: ٢٢١/١، شرح العضد على ابن الحاجب: ص٩٨، شرح الكوكب المنير: ١٢٥/٢.

المصحف، والمثبت ليس عنده دليل قطعي على أنها آية في بداية السور لورودها بطريق الآحاد دون تواترها عن القراء، وهذا يُضَعّف من رأيه أيضًا[١٣٠].

السبب الثاني: الخلاف القوي في هذه المسألة ينقلها من القطعيات إلى الظنيات،

ويجعلها أدخل في مسائل الفروع وأبعد عن مسائل الأصول؛ لذا اعتبرها أصحاب القول الثاني آية حكمًا لا قطعًا؛ بمعنى أنها ينبني عليها أحكام عملية، ويلزم منها تفريعات فقهية[١٣١]؛ مثل:

- بطلان صلاة من يجزم أنها آية من الفاتحة ثم يتركها عمدًا[١٣٢].
- وكراهة قراءتها للجنب والحائض إذا قصدا قراءة القرآن[١٣٣].
- والإسرار بها في الصلاة الجهرية عند من يرى أنها آية مستقلة؛ "ليُعلم أنها ليست من أول الفاتحة"[١٣٤].. وغير ذلك من المسائل الفرعية.

السبب الثالث: أنه على فرض القطع بأنها آية في بداية السور؛ لأن الصحابة كتبوها في المصحف، "وأجمعوا على أن ما بين الدفتين كلام الله مع شدة اعتنائهم بتجريده عما ليس منه"[١٣٥]؛ فإنه لا يلزم من ذلك تكفير

---

(١٣٠) انظر: أصول السرخسي: ٢٨١/١، المستصفى للغزالي: ص٨٣، شرح العضد: ص٩٨، تقرير الشربيني: ٣٦٤/١.

(١٣١) انظر: أصول السرخسي: ٢٨١/١، أحكام القرآن لابن العربي: ٦/١، البحر المحيط: ٢١٧/٢-٢١٨، شرح الكوكب المنير: ١٢٥/٢.

(١٣٢) انظر: المجموع للنووي: ٢٨٩/٣، البحر المحيط للزركشي: ٢١٧/٢.

(١٣٣) انظر: أصول السرخسي: ٢٨١/١.

(١٣٤) السابق.

(١٣٥) البحر المحيط: ٢١٨/١.

المخالف؛ لأن "مناط التكفير غير مناط القطع، فكم من قطعي لا يكفر منكره؛ بل لابد أن يكون مجمعًا عليه معلومًا من الدين بالضرورة"[١٣٦].

هذا .. وبتمام هذه المسألة نكون قد وصلنا إلى نهاية البحث، ولا يبقى إلا ذكر أهم النتائج في الخاتمة ..

الخاتمة

بعد أن انتهيتُ – بفضل الله ﷻ ونعمته – من عرض موضوعات البحث وقضاياه؛ أرى أنه من الأهمية بمكان التنبيه على أهم نتائجه على النحو التالي :

أولاً: أن المقصود باللازم في قاعدة **"لازم المذهب ليس بمذهب"** هو اللازم الجزئي أو اللازم الخفي غير البيِّن، وأن المراد بهذه القاعدة هو: أن لازم قول العالم أو المجتهد في أصول الدين أو فروعه ليس قولاً له، وكذلك مآلات هذا الرأي لا يصح نسبتها إليه.

ثانيًا: أن هذه القاعدة محل اتفاق بين العلماء من الناحية النظرية، وأن كثيرًا منهم ذكرها بنصها أو بمعناها وأثبتوا صحتها بأدلة عقلية، وأنه لا يوجد خلاف بينهم إلا في بعض القيود والضوابط التي يشترطها بعضهم، وهي غير مُسلَّمة.

ثالثًا: أن العلماء اختلفوا في الأخذ بهذه القاعدة عند التطبيق العملي في ثلاث حالات؛ هي:

أ - أن توجد مسألة لا يُعرف للمجتهد فيها قول ولكن عُرِفَ له قول في نظيرها؛ فهل يُجعل قوله في نظيرها قولاً له فيها ؟ فيها خلاف

---

[١٣٦] السابق: ٢١٩/١، وانظر: أحكام القرآن لابن العربي: ٦/١، وقارن بتقرير الشربيني: ٣٦٣/١.

وتفصيل بين الأصوليين، والراجح هو ألا يُصَرَّح بأنه قول له؛ ولكن يُعَبَّر بعبارة تدل على أنه مُخرَّج على قوله، أو لازم مذهبه، أو قياس رأيه.

ب- إلزام الخصم على طريقة أهل الجدل والمناظرة؛ وذلك باستعمال الدليل العقلي المسمى بدليل الملازمة، وصيغته: "نفي اللازم يستلزم نفي الملزوم".

ج- ما ينتج عن أقوال الأئمة والمذاهب من تفريعات فقهية لازمة عنها؛ على طريقة الاستدلال على الشيء بوجود خاصيته الملازمة له.

رابعًا: جمهور العلماء على أن إيمان المقلد صحيح إذا كان إيمانًا جازمًا خاليًا من الشك والشبهة، والصحيح من أقوالهم أنه لا يأثم، ولا يصح نسبة القول بعدم صحة إيمانه إلى الأشعري أخذًا من لازم قوله؛ لأن "لازم المذهب ليس بمذهب".

خامسًا: الراجح – من أقوال العلماء – أن التكليف بما لا يُطاق غير جائز مطلقًا؛ لأن جميع العقول والفطر السليمة تستنكر أن يكلف الله الرحمن الرحيم الحكيم العليم ﷻ عباده بما ليس في طاقتهم وقدرتهم، وما نسبه الأشاعرة إلى إمامهم من القول بجواز التكليف بما لا يُطاق مطلقًا أخذًا من لوازم مذهبه في العقيدة غير صحيح؛ لأن "لازم المذهب ليس بمذهب".

سادسًا: رأي جمهور الأصوليين من أهل السنة أن كل معنى قائم بشيء يجب أن يُشتق منه اسم فاعل، ولا يجوز ذلك لغيره، وهو الراجح لموافقته للفطرة واللغة، وما نسبوه إلى المعتزلة من القول بجواز اشتقاق الفاعل لشيء والفعل قائم بغيره –أخذًا من لازم مذهبهم في مسألة الكلام في أصول الدين – غير صحيح؛ لأن ذلك غير لازم لهم، و"لازم المذهب ليس بمذهب"، ولا ينبغي أن تورد المسألة هكذا.

سابعًا: اختلف العلماء في البسملة: هل هي آية في أول الفاتحة وأوائل السور– ماعدا سورة التوبة – أم لا ؟ والراجح من أقوالهم أنها آية من أول سورة الفاتحة ثم كُرِّرت في أوائل السور للفصل بينها، وقد أجمعوا على عدم التكفير من الجانبين اعتمادًا على لوازم الأقوال؛ لأن "لازم المذهب ليس بمذهب"، ولأنها مسألة اجتهادية وليست قطعية، ولإضعاف كل فريق أدلة الآخر، ولأن ذلك يفضي إلى تكفير جميع العلماء.

ثامنًا: أرى أن **قاعدة "لازم المذهب ليس بمذهب" قاعدة أخلاقية عظيمة** قبل أن تكون قاعدة أصولية؛ لأنها تصون أعراض العلماء، وتقطع على الشيطان سبيل التحريش بين المسلمين، وتسد ذرائع التكفير بينهم، وتنمي فيهم تحري الدقة عند حكاية الأقوال، وتحثهم على العدل في الحكم على المخالفين.

وأخيرًا .. أرجو أن يكون هذا البحث قد أتى بجديد، وفتح أبوابًا لخدمة العلوم الإسلامية ، وإثرائها بمزيدٍ من الدراسات النافعة المثمرة.

هذا .. وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

المصادر والمراجع

١- الإحكام في أصول الأحكام، تأليف الإمام علي بن محمد الآمدي (٦٣٢ هـ)، علق عليه الشيخ عبد الرزاق عفيفي، دار الصميعي، الرياض، ط ١، ١٤٢٤هـ؛ ٢٠٠٣م.

٢- الإحكام في أصول الأحكام، تأليف أبي محمد علي بن أحمد بن حزم الظاهري (٤٥٦ هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، بدون تاريخ.

٣- أحكام القرآن، تأليف أبي بكر أحمد بن علي الرازي الجصاص الحنفي (٣٧٠هـ)، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤١٧هـ؛ ١٩٩٧م.

٤- أحكام القرآن، تأليف أبي بكر محمد بن عبد الله المعروف بابن العربي المالكي (٥٤٣هـ)، راجع أصوله محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٦هـ؛ ١٩٩٦م.

٥- اختلاف الحديث، تصنيف الإمام أبي عبد الله محمد بن إدريس الشافعي (٢٠٤هـ)، تحقيق الأستاذ محمد أحمد عبد العزيز، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٦هـ؛ ١٩٨٦م.

٦- الأربعين في أصول الدين، تأليف فخر الدين الرازي (٦٠٦هـ)، تحقيق د. أحمد حجازي السقا، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٤٢٤هـ؛ ٢٠٠٤م.

٧- الإرشاد إلى قواطع الأدلة في أصول الاعتقاد، تأليف إمام الحرمين أبي المعالي عبد الملك بن عبد الله الجويني (٤٧٨ هـ)، بشرح أبي بكر بن ميمون، تحقيق د. أحمد حجازي السقا، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٤٠٧هـ؛ ١٩٨٧م.

٨- إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول، تأليف محمد بن علي الشوكاني (١٢٥٥هـ)، مكتبة نزار مصطفى الباز، مكة المكرمة والرياض، ط١، ١٤١٧ هـ؛ ١٩٩٧م.

٩- الإشارة إلى مذهب أهل الحق، تأليف أبي إسحاق الشيرازي (٤٧٦هـ)، تحقيق د. محمد السيد الجليند، القاهرة، ١٤٢٠هـ؛١٩٩٩م.

١٠- الأشباه والنظائر في فقه الشافعية، تأليف أبي عبد الله محمد بن مكي بن المرحّل (٧١٦هـ)، تحقيق محمد حسن إسماعيل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٢٣هـ؛٢٠٠٢م.

١١- الأشباه والنظائر في قواعد وفروع فقه الشافعية، تأليف جلال الدين عبد الرحمن السيوطي (٩١١هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٣هـ؛ ١٩٨٣م.

١٢- أصول الدين، تأليف الإمام أبي منصور عبد القاهر بن طاهر البغدادي الأشعري (٤٢٩هـ)، دار المدينة، بيروت، ط١، ١٣٤٦هـ؛ ١٩٢٨م.

١٣- أصول السرخسي، تأليف الإمام أبي بكر محمد بن أحمد السرخسي الحنفي (٤٩٠هـ)، حقق أصوله أبو الوفا الأفغاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٤هـ؛ ١٩٩٣م.

١٤- أصول الفقه، تأليف الشيخ محمد الخضري بك، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٧، ١٤١٢هـ؛ ١٩٩١م.

١٥- الاعتصام، تأليف الإمام أبي إسحاق إبراهيم بن موسى الشاطبي المالكي (٧٩٠هـ)، خرج أحاديثه محمود طعمه حلبي، دار المعرفة، بيروت، ط١، ١٤١٨هـ؛ ١٩٩٧م.

١٦- إعلام الموقعين عن رب العالمين، تأليف ابن قيم الجوزية (٧٥١هـ)، تعليق عصام الدين الصبابطي، دار الحديث، القاهرة، ط٣، ١٤١٧هـ؛ ١٩٩٧م.

١٧- الأم، تأليف الإمام محمد بن إدريس الشافعي (٢٠٤هـ)، خرج أحاديثه محمود مطرجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٣هـ؛ ١٩٩٣م.

١٨- البحر المحيط، تأليف الإمام بدر الدين محمد بن بهادر الزركشي الشافعي (٧٩٤هـ)، تحقيق لجنة من علماء الأزهر، دار الكتبي، القاهرة، ط٣، ١٤٢٤هـ؛ ٢٠٠٥م.

١٩- بداية المجتهد ونهاية المقتصد، تأليف محمد بن أحمد بن رشد الحفيد المالكي (٥٩٥هـ)، تحقيق محمد صبحي حلاق، مكتبة ابن تيمية بالقاهرة، ومكتبة العلم بجدة، ط١، ١٤١٥هـ.

٢٠- تاج العروس من جواهر القاموس، تأليف أبي الفيض السيد محمد الزبيدي الحنفي، دار الفكر، بدون تاريخ.

٢١- التبصرة في أصول الفقه، تأليف أبي إسحاق الشيرازي (٤٧٦هـ)، تحقيق د. محمد حسن هيتو، ط دار الفكر، دمشق، سنة ١٤٠٠هـ؛ ١٩٨٠م.

٢٢- التخريج عند الفقهاء والأصوليين، تأليف د. يعقوب بن عبد الوهاب الباحسين، مكتبة الرشد، الرياض، ط٢، ١٤٢٥هـ؛ ٢٠٠٤م.

٢٣- تشنيف المسامع بجمع الجوامع لتاج الدين السبكي، تأليف الزركشي (٧٩٤هـ)، تحقيق أبي عمرو الحسيني بن عمر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٢٠هـ؛ ٢٠٠٠م.

٢٤- التعريفات، تأليف السيد الشريف علي بن محمد الجرجاني الحنفي (٨١٦هـ)، وضع حواشيه محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٤٢٤هـ؛ ٢٠٠٣م.

٢٥- تفسير الجلالين (على هامش مصحف الشمرلي)، تأليف جلال الدين المحلي (٨٦٤هـ) وجلال الدين السيوطي (٩١١هـ)، شركة الشمرلي، القاهرة، سنة ١٩٩٢م.

٢٦- تفسير القرآن العظيم، تأليف عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن كثير (٧٧٤هـ)، مؤسسة الريان ودار ابن حزم، بيروت، ط١٤١٧،٢هـ؛١٩٩٦م.

٢٧- تقرير عبد الرحمن الشربيني (١٣٢٦هـ) على حاشية البناني على جمع الجوامع لابن السبكي، ضبطه محمد عبد القادر شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٤٢٧هـ؛ ٢٠٠٦م.

٢٨- الجامع لأحكام القرآن، تأليف أبي عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي (٦٧١هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٨هـ؛ ١٩٨٨.

٢٩- جمع الجوامع، تأليف تاج الدين عبد الوهاب بن علي السبكي (٧٧١هـ)(ومعه شرح المحلى)، ضبطه محمد عبد القادر شاهين دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٤٢٧هـ؛ ٢٠٠٦م.

٣٠- حاشية البناني على شرح المحلى على جمع الجوامع لابن السبكي، تأليف عبد الرحمن بن جاد الله البناني (١١٩٨هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٤٢٧هـ؛ ٢٠٠٦م.

٣١- حاشية الدسوقي على الشرح الكبير، تأليف الشيخ محمد عرفة الدسوقي المالكي، وبهامشه الشرح الكبير للشيخ أبي البركات أحمد الدردير، ومعه تقريرات الشيخ محمد عليش، دار الفكر، نسخة مصورة عن طبعة دار إحياء الكتب العربية بمصر، بدون تاريخ.

٣٢- روضة الناظر وجنة المناظر في أصول الفقه، تأليف موفق الدين أبي محمد عبد الله بن قدامة (٦٢٠هـ)، ضبطه د. محمود حامد عثمان، دار الزاحم، الرياض، ط١، ١٤٢٥هـ؛ ٢٠٠٤م.

٣٣- سُلم الوصول لشرح نهاية السول في شرح منهاج الأصول، حاشية الشيخ محمد بخيت المطيعي، المطبعة السلفية، القاهرة، سنة ١٣٤٥هـ تصوير عالم الكتب، بيروت، سنة ١٩٨٢م.

٣٤- شرح الأصول الخمسة، تأليف القاضي عبد الجبار بن أحمد المعتزلي (٤١٥هـ)، تحقيق الدكتور عبد الكريم عثمان، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٣، ١٤١٦هـ؛ ١٩٩٦م.

٣٥- شرح تنقيح الفصول في اختصار المحصول، تأليف شهاب الدين أحمد بن إدريس القرافي المالكي (٦٨٤هـ)، تحقيق محمد عبد الرحمن الشاغول، المكتبة الأزهرية، القاهرة، ٢٠٠٥م.

٣٦- شرح حدود ابن عرفة، لأبي عبد الله محمد الرصاع المالكي (٨٩٤هـ)، دار الغرب الإسلامي، تحقيق محمد أبو الأجفان والطاهر المعموري، ط١، سنة ١٩٩٣م.

٣٧- شرح العضد على مختصر المنتهى الأصولي لابن الحاجب (أبو عمرو عثمان بن عمر المالكي (٦٤٦هـ))، وشارحه عضد الملة والدين عبد الرحمن بن أحمد الإيجي (٧٥٦هـ)، ضبطه فادي

نصيف وطارق يحيى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٢١هـ؛ ٢٠٠٠م.

٣٨- شرح الكوكب المنير، تأليف الشيخ ابن النجار محمد بن أحمد الفتوحي الحنبلي (٩٧٢هـ)، تحقيق د. محمد الزحيلي ود. نزيه حماد، مكتبة العبيكان، الرياض، ط٢، ١٤١٨هـ؛ ١٩٩٧م.

٣٩- شرح المحلى على جمع الجوامع لابن السبكي، تأليف جلال الدين المحلي (٨٦٤هـ)، ضبطه محمد عبد القادر شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٤٢٧هـ؛ ٢٠٠٦م.

٤٠- شرح مختصر الروضة، تأليف نجم الدين سليمان بن عبد القوي الطوفي (٧١٦هـ)، تحقيق د. عبد الله التركي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٤، ١٤٢٤هـ؛ ٢٠٠٣م.

٤١- شفاء الغليل في بيان الشبه والمخيل ومسالك التعليل، تأليف أبي حامد الغزالي (٥٠٥هـ)، وضع حواشيه زكريّا عميرات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٢٠هـ؛ ١٩٩٩م.

٤٢- الشفا بتعريف حقوق المصطفى ﷺ، تأليف القاضي أبي الفضل عياض بن موسى اليحصبي (٥٤٤هـ)، أشرف على تحقيقه الشيخ مصطفى بن العدوي، تحقيق محمد العلاوي، دار ابن رجب، ط١، ١٤٢٣هـ؛ ٢٠٠٣م.

٤٣- الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تأليف إسماعيل بن حمّاد الجوهري (٣٩٣هـ)، تحقيق أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٩٠م.

٤٤- الفروق، تأليف الإمام القرافي شهاب الدين أبي العباس أحمد بن إدريس المصري المالكي (٦٨٤هـ)، حققه عمر حسن القيام، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٤٢٤هـ؛ ٢٠٠٣م.

٤٥- الفصل في الملل والأهواء والنحل، تأليف أبي محمد علي بن حزم الظاهري (٤٥٦ هـ)، وضع حواشيه أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٦هـ؛ ١٩٩٦م.

٤٦- فواتح الرحموت بشرح مسلم الثبوت في أصول الفقه لمحب الله بن عبد الشكور الحنفي، وشارحه ابن نظام الدين الأنصاري، دار العلوم الحديثة، بيروت، بدون تاريخ، (بذيل المستصفى للغزالي).

٤٧- القاموس المحيط، تأليف مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي (٨١٧هـ)، إعداد وتقديم محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ط١، ١٤١٧هـ؛ ١٩٩٧م.

٤٨- القواعد، تأليف الحافظ أبي الفرج عبد الرحمن بن رجب الحنبلي (٧٩٥هـ)، راجعه طه عبد الرءوف سعد، دار أم القرى للطباعة، القاهرة، ط٢،١٤٠٨هـ؛ ١٩٨٨م.

٤٩- قواعد الأحكام في مصالح الأنام، تأليف سلطان العلماء عز الدين بن عبد السلام الشافعي (٦٦٠هـ)، مؤسسة الريّان، بيروت، طبعة جديدة، ١٤١٠هـ؛ ١٩٩٠م.

٥٠- الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تأليف أبي القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري (٥٣٨هـ)، ضبطه محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٥هـ؛ ١٩٩٥م.

٥١- لباب المحصول في علم الأصول، تأليف الحسين بن رشيق المالكي (٦٣٢هـ)، تحقيق محمد غزالي جابي، دار البحوث للدراسات الإسلامية وإحياء التراث، ط١، ١٤٢٢هـ؛ ٢٠٠١م.

٥٢- لسان العرب، تأليف ابن منظور محمد بن مكرَّم بن علي الأنصاري (٧١١هـ)، تصحيح أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ط١، ١٤١٦هـ؛ ١٩٩٦م.

٥٣- اللمع في أصول الفقه، تأليف الإمام أبي إسحاق الشيرازي (٤٧٦هـ)، مطبعة مصطفى الحلبي، مصر، ط٣، ١٣٧٧هـ؛ ١٩٥٧م.

٥٤- المجموع شرح المهذب، تأليف أبي زكريا يحيي بن شرف النووي (٦٧٦هـ)، تحقيق محمد نجيب المطيعي، دار إحياء التراث العربي، طبعة جديدة مصححة، ١٤١٥هـ؛ ١٩٩٥م.

٥٥- مجموع فتاوى شيخ الإسلام ابن تيمية (٧٢٨هـ)، جمع عبد الرحمن بن قاسم النجدي وولده محمد، طبعة الرياض الأصلية، (تصوير مكتبة المعارف، الرباط المغرب)، بدون تاريخ.

٥٦- محصل أفكار المتقدمين والمتأخرين من العلماء والحكماء والمتكلمين، تأليف الفخر الرازي (٦٠٦هـ)، تعليق د. سميح دغيم، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.

٥٧- المحصول في علم أصول الفقه، الإمام فخر الدين محمد بن عمر الرازي(٦٠٦هـ)، تحقيق د. طه جابر العلواني، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٣، ١٤١٨هـ؛ ١٩٩٧م.

٥٨- المستصفى في علم الأصول، تأليف الإمام أبي حامد الغزالي (٥٠٥هـ)، صححه محمد عبد السلام عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، سنة ١٤١٧هـ؛ ١٩٩٦م.

٥٩- المعتمد في أصول الفقه، تأليف أبي الحسين محمد بن علي بن الطيب البصري المعتزلي (٤٣٦هـ)، ضبطه الشيخ خليل الميس، دار الكتب العلمية، بيروت، سنة ١٤٠٣هـ؛ ١٩٨٣م.

٦٠- معجم مقاييس اللغة، تأليف أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا (٣٩٥هـ)، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٤٠٢هـ؛ ١٩٨١م.

٦١- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط٣، بدون تاريخ.

٦٢- نهاية السول في شرح منهاج الوصول للبيضاوي (٦٨٥هـ)، تأليف جمال الدين عبد الرحيم الإسنوي (٧٧٢هـ)، وبحاشيته شرح البدخشي، دار الكتب العلمية، بيروت، بدون تاريخ.

٦٣- نهاية الوصول في دراية الأصول، تأليف الشيخ صفي الدين محمد بن عبد الرحيم الأرموي الهندي، تحقيق د. صالح ابن سليمان اليوسف ود. سعد بن سالم السويح، المكتبة التجارية (مصطفى نزار الباز)، مكة المكرمة، ط١، ١٤١٦هـ؛ ١٩٩٦م.

فن الموسيقى
بوصفه فنًا تكنولوجيا

د. وليد شوشة (*)

يدرس الباحث في هذا البحث مفهوم الإبداع الفني الموسيقي في علاقته بعملية الإنتاج، والإنتاج هو صناعة الأداة [1]. بعبارة أخرى، يدرس الباحث في هذا البحث "مقولة الأداة" كأحد نماذج العلاقات الجدلية ألا وهو مسار العمل.

إنَّ علاقة العمل إنما تنطلق في مسار العمل بوصفه صورة من صور "التوسط"، والمسألة عادت لا تدور على مراحل الأداء، وإنما على أشكال مختلفة في مسار العمل نفسه. [2]

إنَّ علاقة العمل هي التي تحدد محور البحث في الواقع الفني الموسيقي الجديد. تخرج مقولة الأداة إلى صور الفن بالمعنى الموضوعي. فإنَّ نظرية الفن الذي يجعل أنا الفنان تخلق ذاتها مباشرةً، يحصر الفن في حدود علاقته المنعزلة. ولهذا فإنَّ الباحث هنا يدرس منطقة تتجاوز علاقة الفن المنعزل إلى دراسة العلاقة المتكاملة للفنان بواقعه الاجتماعي. وأمّا خبرة الفنان الذاتية فلا تعود بعد ذلك منطلقاً للبحث. فهي تنتج بالنسبة إلى الباحث من خبرة التفاعل

(*) أستاذ النقد الأدبي المسرحي المساعد بكلية التربية النوعية – جامعة بنها

ملحوظة : مقابلات خاصة مع كل من م. نشأت نصر الدين ، م.ياسر أنور ، م. أحمد عاكف كخبراء في جمال الهندسة الصوتية

[1] مارتن هايدجر، "أصل العمل الفني"، ترجمة د. ابو العيد دودو، كولونيا، منشورات الجمل، ط١، ٢٠٠٣، ص١٢٣-١٢٧.

[2] يورجن هابرماس، "العلم والتقنية "كايديولوجيا"، ترجمة: حسن صقر، كولونيا، منشورات الجمل، ٢٠٠٣، ص٨.

الذي يتعلم فيه الفنان أن يرى نفسه ضمن السياق الإجتماعي الأشمل. فوعيَ الفنان الذاتي إنما يشتق من الإشتباك مع الواقع.

صاحب حيازة التكنولوجيا الصناعية المستوردة في بلدان المنطقة العربية نمو المشروعات الإستثمارية التي تستهدف إقامة وحدات جديدة رئيسية ذات طاقة إنتاج صناعية[٣] . وسنرى في الفقرات التالية من هذا البحث أنَّ مشكلة العالم الثالث ليست اقتصادية اجتماعية وسياسية وقومية وثقافية وفنية وحسب إنّما هي أيضاً مشكلة "تكنولوجية" علمية [٤] .

إنَّ الحرفة وحدها لا تبدع أعمالاً فنياً، حتى حين يتراجع الناتج اليدوي أمام السلع الصناعية. ولكن ما الفرق بين الإنتاج الإبداعي وبين الإنتاج الصناعي ؟

بقدر ما يسهل على الباحث أن يفرق بين مضمون الأعمال الفنية وبين محتوى صناعة الأدوات، يصعب عليه أن يتتبع طريقتيّ الإنتاج تبعاً للميزات الخاصة بكل واحدٍ منهما، إذ يبدو نشاط الخزّاف والنحّات، والنجّار والرسّام أنه يقتضي من إنتاج العمل الفني العمل اليدوي، ويضع الفنانون الكبار القدرة اليدوية في أسمى مرتبة. فهم يطلبون أولاً إلى الإتقان التام، ويبذلون جهدهم من أجل التشكيل الجديد المستمر في الصناعة اليدوية. والجدير بالذكر أنَّ قطع الصوان التي استخدم في تشكيلها الذكاء الانساني، مغمورة في طبقات أرضية ترسبت من قبل أول عصر من العصور الجليدية.

وتدل هذه الأدوات الخشنة على وجود الأنواع الانسانية الأولى على ظهر الأرض منذ أكثر من نصف مليون من السنين. ولم يُوجد مع هذه الأدوات التي لا تختلف كثيراً عن الحجارة التي تتكسر بعوامل طبيعية، أثر ظاهر يربطها

---

[٣] "حيازة التكنولوجيا المستوردة من أجل التنمية للصناعية"، "مشكلات الاستراتيجية والإدارة في الوطن العربي"، ترجمة محمد رضا محرم، بيروت- لبنان، مركز دراستت الوحدة العربية، ط١، ١٩٨٧، ص١٩.

[٤] د. طيب تيزيني، "حول مشكلات الثورة والثقافة في العالم الثالث، دمشق – سوريا، دار دمشق، من دون تاريخ، ص٢٥٨.

بالإنسان وينسبها إليه. ووُجدت البقايا الحفرية للأنواع الإنسانية الأولى في طبقات ترسبت من بعد نهاية العصر الجليدي الثاني منذ نحو ٣٧٠٠٠٠ سنة مضت. ووُجدت هذه الآثار في كهف "شو – كو – تين"، على مَقرُبة من العاصمة الصينية، "بكين"، ومعها قِطع من الحجارة مشكلة تشكيلاً غير متقن وقطع من العظام المحروقة.

ويدل هذا الكشف على قدرة الإنسان على صُنع الأدوات الحجرية ومعرفة النار منذ أكثر من ربع مليون من السنين. وتقتضي صناعة أبسط أنواع الأدوات الصوانية كثيراً من المعرفة، إذ كان على صانعها معرفة أحسن أنواع هذه الحجارة والأماكن التي توجد فيها. ويتطلب هذا معرفة المبادىء الأولية التي ترتبط بعلم المناجم والجيولوجيا وصُنع الأدوات الصوانية بطرق الحجارة بعضها ببعض، وكذلك بعض خواص هذه الحجارة بما في ذلك مقدار صلابتها وقابليتها للكسر. ومن المحتمل أن تكون الأدوات الأولى والتي يظهر فيها عدم الإتقان، قد صُنعت لأغراض عامة، ثم صُنعت الأدوات المستخدمة في الأغراض الخاصة كالمسح والثقب بعد ذلك [٥].

استعمل اليونانيون القدماء كلمة "تقني" أو *ιεχνη* للدلالة على الصناعة وعلى الفن معاً. وأطلقوا على الصانع والفنان اسم "الفنيين" أو *ιεχνiιησ*. لذلك قد يبدو من الضروري أن يحدد الباحث جوهر الإبداع الفني بالمعنى الصناعي. فالإشارة إلى الإستعمال اللغوي عند اليونان، الذي يستحضر تجاربهم في هذا الموضوع، يجب أن يبعث على البحث في هذه المسألة. ومهما تكن إشارة كلمة التقنية *τεχνη* إلى الصناعة وإلى الفن مألوفة وواضحة، فإنَّ الموضوع يبقى غير واضح تماما، ذلك بأنَّ كلمة التقنية *τεχνη* اليونانية لا

[٥] ج. كروثر، "العلم وعلاقته بالمجتمع"، تعريب د. ابراهيم حلمي وامين تكلا، القاهرة، لجنة القاهرة للتأليف والنشر، من دون تاريخ، ص١٢.

تعني الصناعة، ولا تعني الفن، كما لا تعني كلية الفني بمعناه اليوم، ولا تعني أبداً نوعاً من الإنجاز العملي إنّما هي تسمية طريقة العلم في البحث.

يعني العلم الإبصار بأعمق معاني الإبصار، ويعني ذلك الوعي بالواقع الموجود. وينهض جوهر العلم، بالنسبة إلى اليونانيين القدماء، على مفهوم ἀλήαιε، أيّ على "كشف المحجوب" [٦] . وهو في الوقت نفسه عنوان كتاب في اللغة الفارسية هو "كشف المحجوب" وهو يقوم مقام كتاب "اللمع" في اللغة العربية؛ فكل منهما يُعد أقدم المؤلفات الصوفية في لغته، وهما أكثر كتب التصوف في اللغتين قيمة وأوفرها مادةً في دراسة التصوف. وهذا جانب جوهري من جوانب مشكلة البحث: كيف جمع أمير عبد المجيد بين نزعته الصوفية الصريحة ونزعته التكنولوجية المتقدمة الواضحة ؟

تعني كلمة "التقنية" $\tau\epsilon\chi\nu\eta$ العلم المعرفي اليوناني القديم. وهي من هذه الناحية إنتاج الواقع الموجود. وتنقله من الخفاء إلى الكشف. فكلمة التقنية $\tau\epsilon\chi\nu\eta$ اليونانية القديمة لا تعني إذاً أداء عمل ما.

لذلك فالفنان ليس "تقنياً - فنياً" أو $\tau\epsilon\chi\nu\iota\eta\varsigma$ لأنه صانع وحسب، إنّما صناعة الأعمال الفنية وصناعة الأدوات تقع ضمن الإنتاج الذي ينقل الموجود من الخفاء إلى الظهور. يقع ذلك ضمن الموجود الظاهر من نفسه، من "الطبيعة" أو $\varphi\nu\sigma\iota\varsigma$، وإطلاق اسم "التقنية" $\tau\epsilon\chi\nu\eta$ على الفن لا يدل على أنّ فعل الفنان يُعرّف من خلال الصناعة. إنّ ما يبدو في إبداع العمل في صورة إنتاج صناعي، إنّما هو صناعة من نوع آخر. فهذا الفعل يحدده جوهر الإبداع الفني، ويدعمه، ويبقى فيه.

---

(٦) ابو الحسن علي بن عثمان بن ابي على الجلابي الغزنوي الهجويري، "كشف المحجوب"، دراسة وترجمة وتعليق اسعاد عبد الهادي قنديل، مراجعة وتقديم بديع جمعة، ج١، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٧.

من أي مدخل إذاً، إنْ لم يكن من مدخل الصانع، ينبغي لنا أن نفكر في جوهر الإبداع الفني ؟ كيف يجري ذلك إنْ لم يجرِ من خلال النظر إلى ما يجب إبداعه، أيّ إلى العمل الفني ؟ ما هي الحقيقة حتى يجب أن تحدث بالطريقة نفسها كما هو الأمر في حدوث أي ناتج فني ؟ إلى أيّ حدّ أمدت الحقيقة العمل بسمة من أعماق جوهرها ؟ إذاً ما الفن ؟

نبحث فى هذا الحدوث على أنه وقوع النزاع بين العالم والأرض، بين العالم والهوية [٧] ، بين العالم والقومية [٨] . بعبارة أخرى، اقترن تطور معين لفن الموسيقى بتقدم نمط من أنماط الأدوات التكنولوجية. وأمّا التكنولوجيا فهي

"مثلها مثل الهندسة، مبنية على العلم واكتشافاته، بل يمكن تعريف التكنولوجيا ببساطة على أنها التطبيق العملي للعلوم المختلفة، فهي الوسيلة العملية التي تحول الاكتشافات العلمية النظرية إلى مخترعات شتى نستفيد منها في جميع نواحي حياتنا. تبحث التكنولوجيا عادة في كيفية تنفيذ انتاج سلعة أو أدوات أو معدات جديدة أو تشييد مبنى أو منشأة يحتاج إليها المجتمع، وكذلك استحداث أشكال جديدة متطورة من الطاقة." [٩]

وبالإمكان تعريف التكنولوجيا بطريقة أخرى، فهي :

"الوسيلة التي يسيطر بها الإنسان على محيطه كما ينتج الأشياء التي يكتشف في لحظة أو أخرى أنه بحاجة إليها وهي تعني فقط التطبيق المنهجي للعلوم وفروع المعرفة على القضايا العملية ولكنها

---

[٧] جان فرانسوا ماركيه، "مرايا الهوية"، ترجمة كميل داغر ومراجعة د. لطيف زيتوني، بيروت – لبنان، المنظمة العربية للترجمة، بدعم من مؤسسة الفكر العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، ٢٠٠٥.

[٨] د. سمحة الخولي، "القومية في موسيقا القرن العشرين"، الكويت، عالم المعرفة، ١٩٩٢.

[٩] د. ماهر جابر محمد، "تطور الهندسة والتكنولوجيا من العصر الحجري إلى عصر المعلومات"، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦، مكتبة الأسرة، ص ١٩-٢٠.

تعني ايضا الوسط الاجتماعي والاقتصادي والسياسي الذي يتم التطبيق فيه." (١٠)

وقد قطعت "الأقطار العربية شوطاً كبيراً في توسيع نظمها التعليمية وبناء هيكل أساس واسع واستعادة السيطرة على مواردها الطبيعية. وتوفر هذه النسب المرتفعة للنمو الإجتماعي والإقتصادي الذي تعكسه الأقطار العربية فرصاً ممتازة لتطوير قدرات علمية وتكنولوجية عربية على نطاق يتوافق مع احتياجاتها ومتطلباتها." (١١)

وفي هذا الإطار، تلعب الأدوات التكنولوجية دوراً ملحوظاً في تطوير الأغنية المصرية الحديثة. فقد أثرت ظاهرة العولمة (١٢) في ثقافاتنا الوطنية حيث يحتل الغناء موقعا فريداً:

"إنَّ تطور تاريخ الموسيقى يبيّن بشكل مختلف اتزان [المتن] النغمي وتباطؤ حركته. إنَّ الممارسة الموسيقية الحديثة، في محاولة للتخلص من قصور التصور الكلاسيكي الذي يختزلها، تسعى إلى إيجاد قوانين جديدة تحكم صيرورة إنتاجها النغمي باعتبار أنَّ الإختلاف هو مصدرها وهو أفقها. إنَّ تحولات [المتن] النغمي وتبدلاته وتغيراته المستمرة التي تنبني على أساس [حر]، وتنحو

(١٠) فلاح سعيد جبر، "مشاكل نقل التكنولوجيا – نظرة إلى واقع الوطن العربي"، بيروت – لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٩، ص ٥.

(١١) محمد سعيد العطار، تصدير كتاب "السياسات التكنولوجية في الأقطار العربية"، بيروت – لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، ١٩٨٥، ص٩.

(١٢) هانس – بيتر مارتين وهارالد شومان، "فخ العولمة/الاعتداء على الديمقراطية والرفاهية"، ترجمة د. عدنان عباس علي ومراجعة وتقديم د. رمزي زكي، الكويت، عالم المعرفة، ١٩٩٨.

منحنى متناه في التعدد هي التي تدير صيرورة المضمون النغمي الحديث." [١٣]

نشأت الأغنية العربية نشأة جديدة. فهي لم تنشأ من تراتيل جماعية في المعابد كالأغنية الأوربية مثلا بل مازال مؤرخو الأغنية العربية يبحثون عن تاريخ ميلادها. وبعضهم يرد ميلادها إلى ثلاثة آلاف سنة مضت، عندما كانت القبائل العربية تتشكل في الجزيرة العربية. وكانت اللغة العربية أيضا تتشكل وتتجه نحو شكلها الذي اتخذته في نضجها كما يعرضها الشعر الجاهلي الذي وصل إلينا جانب منه وضاع جانب آخر. وكان هناك سوق يعرض فيه الشعراء بضاعتهم. كما كانت تنظم له الاجتماعات. وتجري له المسابقات. ويعلي من شأن أصحابه. وتقوم الحروب بسبب بيت من الشعر. كما كان الشعر وسيلة للهجاء أو الرثاء.

هذا الامتزاج الدقيق بين الغناء والشعر في تاريخ الأمة العربية قد طبع الشعر العربي منذ بداية أمره بالطابع الغنائي [١٤] فيما طبعه بالطابع القومي. فقد ظل الشعر العربي لا يخص قبيلة في الجاهلية وظل لا يخص قطرا من بعد الإسلام، بل ظل يعم العرب جميعا من دون استثناء. فإذا تجردت الموسيقى من الطابع القومي أو المحلي وخلت تعبيراتها أو نغماتها من الملامح التي يسمع فيها كل شعب أنغامه، صارت الموسيقى بغير مضمون متفرد [١٥] .

---

[١٣] اسفنكا استوانوفا، "الموسيقى بوصفها اختلافا"، ترجمة عبد العزيز بن عرفة، في كتاب عبد العزيز بن عرفة، "الدال والاستبدال"، بيروت – لبنان، المغرب- الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٣، ص٨٢.

[١٤] د. محمد أحمد خلف الله، "صاحب الأغاني/ابو الفرج الأصفهاني الراوية"، القاهرة، الأنجلو، ط٢، ١٩٦٢؛ روز غريب، "النقد الجمالي وأثره في النقد العربي"، بيروت-لبنان، دار العلم للملايين، ١٩٥٢، ص ٩٤.

[١٥] كمال النجمي، "تراث الغناء العربي بين الموصلي وزرياب وأم كلثوم وعبد الوهاب"، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ١٨٨.

وظلت الأغنية عند المصريين دائما لها أولية خاصة. فقد فضّلوها على سائر الممارسات الفنية. فكانت وسيلة التعبير الأولى عن أفراحه وآلامه وكافة مناسباته الخاصة والعامة معا. نلمح هذا منذ بداية التأريخ للأغنية المصرية سواء على مستوى النص الشعري كما هو مدون على البرديات الفرعونية منذ آلاف السنين:

"المصري القديم مرح بطبعه يغني في المنزل وفي الشارع وفي الفرح وفي كل مناسبة من مناسبات الحياة. ونلاحظ حتى الآن أن الفلاح يغني في الحقل وكذلك الفلاحات عند ملئهن الجرار من النيل مما يدل على وراثة المصريين لحب الغناء. وقد تفنن المصري منذ القدم في نوع هذه الأغاني، فمنها ما يتصل بالعمل ومنها ما يتصل بالعبادة ومنها ما يتصل بالغرام." (١٦)

شهدت نهاية القرن التاسع عشر الميلادي وبداية القرن العشرين، بروز *أعلام الموسيقى والغناء أمثال* سلامة *حجازي* وسيد *درويش وأم كلثوم* وعبد الوهاب وعبد الحليم وغيرهم ممن أرسوا فنون الطرب وطوروا فيه فضلا عن ترسيخهم لفنون الأداء الغنائي من خلال (الصياغات اللحنية الجديدة والتي هي بمثابة تطور تقني تراكمي قد أسهم في ما وصلت اليه) المناهج العلمية، واستنباط قوالب جديدة مثل الطقطوقة والمونولوج وغيرهما.

وكان النصف الثاني من القرن العشرين هي نهاية عصر أو نهاية عصور غنائية مختلفة عديدة. كما يدعم هذا الرأى تغير المشهد السياسي والجغرافي العالمي والذي فرض واقعاً جديداً على كافة مناحي الحياة، وبعد حرب أكتوبر وما واكب من انفتاح إقتصادي، بدأ المشهد الغنائي في التبدل. تراجع الغناء الفردي أمام الغناء الجماعي. وتمثل ذلك في الفرق الموسيقية والغنائية كفرقة

(١٦) د. باهور لبيب، "لمحات من الدراسات المصرية القديمة"، القاهرة، المقتطف، ١٩٤٧، ص ٨٣.

الحب والسلام – البي تي شاه – الجيتس – الأصدقاء، المصريين، وغيرها كصورة من صور فرق الهيبز والروك. نتج عن ذلك تغييرٌ في طبيعة الغناء وفي طبيعة الموسيقي.

فقد شهدت هذه المرحلة استخدام أوفر لما يُعرف بآلات الباند المتمثلة في الأورج الكهربائي والجيتّار ومجموعات الطبول الغربية عوضاً عن آلات التخت الشرقي المتمثلة في العود والقانون والنايّ والرق والكمان، الأمر الذي دفع هذه الفرق إلى مجاراة ما يصدر عن هذه الآلات من ألوان صوتية وطبيعة سلمية وأشكال إيقاعية هي في الأساس مصنوعة لخدمة الطبيعة الموسيقية الغربية. استتبع ذلك تغيير في شكل تطور الأغنية المصرية وما لازمها من أدوات فنية متعددة.

وعبّر مصطلح " موسيقي الوسائط الإلكترونية " تعبيراً جديداً عن أحد الفنون الموسيقية المستحدثة، التي توظف تقنيات التكنولوجيا الحديثة في تأليف الموسيقي المعاصرة. وهو الفن الذي يتدخل في إبداعه أو في تسجيله أو في عرضه أو في أداءه عدد من الوسائط الكهربية. تتمثل هذه الوسائط في الأجهزة الرقمية الصوتية والضوئية:

١. وحدات تسجيل الداتا، DAT،
٢. "الميني ديسك" MINI DISK،
٣. أسطوانات ضوء الليزر متعددة الأغراض DVD، والأسطوانات المدمجة CD،
٤. الأنظمة الصوتية كالميكروفنات، ومكبرات الصوت AMPLIFIER، والسمعيات LOUDSPEAKERS،

٥. المؤثرات الضوئية والصوتية EFFECT PROCESSOR، وعارض الديجتال DATA SHOW، بالإضافة إلى أجهزة الصوت القياسية ANOLOG، مثل "خالط الأصوات" MIXER، وأجهزة شرائط التسجيل العادية، وآلات العرض السينمائي والفيديو VIDEO، وعارض شرائح السليدز الموجبة SLIDES PROJECTOR.

كما يجري استخدام الآلات الموسيقية التقليدية:

١. الآلات السمعية أو ACOUSTICAL INSTRUMENTS،

٢. الآلات الكهروسمعية ELECTROACOUSTIECAL، مثل الجيتار الكهربي، والآلات الإلكترونية ELECTRONICAL كالأورج الحديث (مخلق الألوان الصوتية) SYNTHESIZER.

٣. الحاسب الآلي وملحقاته المادية HARDWARE والمعنوية SOFTWARE، وهو الوسيط المحوري "الرقمي" DIGITAL الذي يتحكم في الوسائط الكهربية. ويعمل كالمايسترو الذي يقود – بإتقان – أوركسترا كاملاً من الوسائط الإلكترونية المتنوعة.

٤. كما تعتبر شبكة المعلومات الدولية (الانترنت) INTERNET إحدى الوسائل الرقمية التي خدمت موسيقى الوسائط الإلكترونية، لما لها من قدرات عالية في النقل الفوري لأداء الموسيقى الحيّة LIVE، الذي يبث لحظياً من إحدى قاعات الحفلات الموسيقية إلى أية بقعة أخرى على وجه الأرض، مما يخلق نوعاً جديداً من الإبداع الموسيقي. أصطلح على تسميته باسم "الموسيقي عن بُعد" -TELE MUSIC. يتزامن فيه تبادل الأحداث الموسيقية بين المدن المتباعدة على الهواء مباشرة.

وتبحث موسيقى الوسائط الإلكترونية دائما عن إبداع أشكال فنية جديدة، من طريق خلق أساليب متطورة في تكوينات موسيقية غير مألوفة. كما تسعى إلى ابتكار "ألوان صوتية" TONE COLOUR شائقة لا حصر لها من الضجيج ورنين المؤثرات الصوتية المبهرة جنبا إلى جنب مع أداء اللحن الموسيقي التقليدي.

وعادةً ما يعرض هذا الفن في قاعات مجهزه تجهيزاً خاصاً أو في الأماكن المفتوحة، بالوسائط الفنية التقليدية. وتظل الموسيقي (الوسيط المحوري) الذي تدور في فلكه بقية الوسائط الفنية الأخرى، مثل فنون الكلمة، كالشعر والحوار والإلقاء، وفنون الحركة، كالأداء التعبيري وعناصر المسرح الشامل. ويبقى للفنان محاولة استكشاف علاقة إبداعية جديدة، بين الصوت والبعد المرئي، "تكون توليفة" فنية غير مسبوقة، تتفاعل فيها عناصر متعة المشاهدة مع الإستمتاع الموسيقي [١٧].

ظهر ذلك كله ضمن اتجاه العولمة وجهة التنميط. وقد يكون "التنميط" (أو التأحيد الذي أنشأته العولمة) ممكناً في العلم في صورة *TYPOLOGY*، لكنه صعب المنال في ميدان الفنون وفي الإبداع الموسيقي. "فالصناعات الثقافية" *CULTURAL INDUSTRIES* كصناعة الموسيقى، هي سلعٌ، شأنها شأن السلع الأخرى، تُصنع وتنتشر وتُستغل بمنطق اقتصادي وآليات السوق[١٨]. وبالتالي

"فإنَّ سيطرة الإنسان على الإنسان ما تزال تمثل في الواقع الإجتماعي، وبالرغم من كل تغير، استمراراً تاريخياً، ومازال هناك رابطة بين العقل ما قبل التكنولوجي والعقل التكنولوجي. بيد أنَّ

---

[١٧] محمد عبد الوهاب : نظريتي مشاهدة الصوت في موسيقي الوسائط الإلكترونية - سلسلة دفاتر الأكاديمية، القاهرة ،أكاديمية الفنون ٢٠٠٥ ص٣٩،٤٠.

[١٨] سايمون ماندي، ترجمة د. سمحة الخولي، "الموسيقى والعولمة"، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣، ص ٣٠.

المجتمع الذي يضع الخطط ويشرع فعلاً في تحويل الطبيعة عن طريق التكنولوجيا، يغير المبادىء الأساسية للسيطرة. فالتبعية الشخصية (تبعية العبد للسيد، والقن لصاحب القصر، والوالي للملك ... إلخ.) يحل محلها شيئاً فشيئاً نوعٌ آخر من التبعية: التبعية التي تُخضِع المرء "النظام الأشياء الموضوعي" (القوانين الإقتصادية، السوق ... إلخ.)." [١٩]

بعبارة أخرى، مازالت الفجوة بين شعوب الدول المتقدمة والشعوب النامية تزداد اتساعاً. وبالرغم مما حققته بعض الدول النامية من تقدم ملحوظ، إلا أن هذا التقدم عجز عن تحقيق الطموحات. فإقامة القاعدة العلمية والتكنولوجية وغيرها من الأمور أصبحت من الموضوعات الملحة التي تسعى الدول النامية للوصول إليها [٢٠].

أدى ذلك كله إلى تغيير مفهوم "الإبداع" الفني الموسيقي نفسه. وهذا التغيير هو جزءٌ لا يتجزأ من تغيير المجتمع ككل. فقد أصبحت الأغنية تعتمد في إعدادها على تضافر جهود فنية متعددة في مجالات فنية كثيرة، فإعداد الأغنية يبدأ بإعداد نص شعري عادة ما يكتب بُغية الغناء وبصرف النظر عن الطبيعة الشعرية لهذا النص. ثم يقوم الملحن بتلحين هذا النص الشعري وفقا للمقام الموسيقي المناسب، وإضافة الأفكار الآلية وفقا للثقافة الموسيقية لهذا الملحن أو عن طريق الأستعانه بذوي الخبرة الموسيقية مثلما كان يستعان بأندريا رايدر، وعلي إسماعيل، وإبراهيم حجاج، وعزيز صادق، وعزيز الشوان، وعطية شرارة، وغيرهم،(أوائل الموزعين الموسيقين بمصر) ثم يقوم الملحن بدوره

---

[١٩] هربرت ماركوز، "الأنسان ذو البعد الواحد"، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت – لبنان، منشورات دار الأداب، ط١، ١٩٦٩، ص ١٨١.

[٢٠] د. فلاح سعيد جبر، "التكنولوجيا بين من يملك ومن يحتاج"، بيروت- لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٢، ص٥.

في تحفيظ المؤدي والفرقة الموسيقية، استعدادا لعرض هذا العمل وحفظه أو تسجيله.

مرّت عمليات التسجيل الصوتي بمراحل عدة كمرحلة التسجيل على الأسطوانات الشمعية، تلته الأسطوانات المصنوعة من الفيبر والتي عرفت بما يسمي LP ثم التسجيل على ماكينة الأسلاك، إلى أن ظهر الشريط الممغنط[٢١]. وأمّا في النصف الثاني من القرن العشرين وبالتحديد في عقد الثمانينيات من القرن الماضي، فقد تطور الإستخدام التكنولوجي بشكل عريض. اختلفت أدوات صناعة الأغنية التقنية، والتي كانت تقوم على العزف والغناء الفني بالطرق التقليدية المباشرة، ثم تسجيل الأغنية بطرق بسيطة تعتمد على الأداء الموسيقي والغنائي في آن واحد سواء كان من خلال حفل غنائي إذاعي أو مسجل بداخل الأستديوهات(دون أن يكون هناك أي أدوات تكنولوجية في إعداد الموسيقي).

ثم ظهر ما يُعرف بالموزع الموسيقي حديثًا أو *ARRANGER*. (وقد ظهرت فكرة "الآرينجر" أو *ARRANGER* في الجيش الأمريكي في نهاية عقد الثلاثينيات من القرن العشرين، حيث كانت الموسيقى العسكرية تقوم بأنشطة موسيقية للترفية عن الجنود والمساعدة في التدريبات العسكرية، إلى أن ظهر اتجاه ينادي بأستثمار الموهوبين من هؤلاء الجنود في إعادة صياغة الموسيقى المختلفة وعمل "الكتابة للأوركسترا" أو *ORCHESTRATION* لهذه الموسيقى وتطويعها والأستفادة منها في الترفية بغية التأكيد على الأفكار العسكرية والوطنية). ثم انتقلت الفكرة فيما بعد لتكون عملاً مستقلاً لبعض الموسيقيون المحترفين ممن تعاملوا مع الخطوط اللحنية لتصاغ في صورة اوركسترالية. من جهة أخرى اقترن ذلك كله بالطفرة التكنولوجية في مجال

---

[٢١] مدحت عبد العظيم عبد الحليم: التسجيلات الصوتية المباشرة والتسجيلات الصوتية متعددة المسارات- رسالة ماجستير غير منشورة ، المعهد العالي للسينما أكاديمية الفنون ، القاهرة ١٩٩٨ ص٣٣.

تطور أجهزة الحاسوب والتي أفادت منها كبرى الشركات المتخصصة في ميدان الأجهزة الموسيقية مثل شركة ROLAND- YAMAHA.

قامت هذه الشركات في بداية عقد الثمانينيات من القرن العشرين بتطوير أجهزة معروفة الآن باسم أجهزة KEY BOARD – SENSIZERS - SAMPLER. وهي آله موسيقية كهربائية. وتُسمي باسم لوحة المفاتيح أو الاورج الكهربائي. وظهرت بعد التوسع في استخدام الدوائر الكهربائية والأكترونية في نهاية عقد الخمسينيات من القرن العشرين، وكانت بديل للبيانو. ثم تتطورت بعد ذلك لتكون عماد صناعة الموسيقي حتى يومنا هذا. وأما السامبلر فهي آلة موسيقية تقوم بتسجيل عينات صوتية للآلات الموسيقية أو الأصوات البشرية. وتقوم هذه الآله بتخزينها على ذاكرة داخلية، ثم استدعائها مرة أخرى من خلال لوحة المفاتيح لكي يتمكن مؤلف الموسيقى بأستخدام هذا الصوت أو ذاك كيفما يشاء عن طريق العزف على لوحة المفاتيح، الأمر الذي يمكنه مثلا من عزف لحن من قبل آله الترومبت أو أي آلة أخرى أو أيّ صوت آخر، الأمر الذي أفادت منه أيضا المؤثرات الصوتية في السينما والفديو. وأمّا "السينسازير" فهي آله موسيقية تجمع مابين لوحة المفاتيح والسامبلر. كما تقوم بخلق بعض العلامات "الألكترونية"[٢٢] التي تستطيع تغيير الطبيعة الصوتية للآلات والأصوات المختلفة، وتكوين طبائع صوتية جديدة، حيث أتاحت الفرصة للموسيقين بعمل وانتاج ألوان صوتية متعددة.

كما ظهرت من ناحية أخرى، أجهزة معروفة باسم SEQUENCER أو 'MUSICAL DATA MANAGER'، وهو مسجل الكتروني رقمي. يقوم بإدراج أصوات إيقاعية ونغمية رقمية من خلال عدة قنوات منفصلة تساعد

---

[٢٢] مهندس احمد رشدي، "التجارة الألكترونية"، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٦.

على التسجيل بشكل أفقي أو متوازي وفقا لقنوات أو مسارات متعددة. كما يمكن إدراج وحذف وإضافة وتصحيح الأشكال الإيقاعية والموسيقية من طريق عمليات تحرير كثيرة.

ومن هنا فقد أصبح للموزع الموسيقي أدواته الخاصة التي من شأنها محاكاة عازفين افتراضيين في صور رقمية من خلال أصوات الآلات والتحكم فيها، بالإضافة إلى الإمكانات الواسعة في عملية "التحرير" [٢٣] *EDIT*، وهي التعديلات في الأصوات والآلات، وتغيير وضع المناطق الصوتية، وتصويب الأخطاء وغيرها من التعديلات المختلفة، وذلك كله من خلال أجهزة *SEQUENCER* و*MUSICAL DATA MANGER*. وترتبط هذه الأجهزة ببعضها البعض عن طريق التزامن *SYNC* أو "الشفرة الزمنية" *TIME CODE*. وتقوم هذه الخاصية على تجميع كل هذه الأجهزة من خلال مجموعة من الروابط المتشعبة والتي تجعل أحد هذه الأجهزة هي التي تتحكم وتقوم بقيادة باقي الأجهزة بما يعرف بالإسم المجازي "السيد والعبيد" أو *MASTER AND SLAVES*.

أسهمت هذه الأجهزة في إتاحة المجال الكبير للملحنين والموزعين في إجراء تجاربهم الموسيقية والتعرف إليها وسماعها بشكل كامل وتعديلها من قبل عرضها أو من قبل الشروع في تنفيذها. ويُعد هذا هو الغرض الأساسي من صناعة هذه الأجهزة. والجدير بالذكر أيضاً أنَّ أجهزة *SEQUENCER* أو *MUSICAL DATA MANGER'* قد مرت بمراحل عدّة من التطور. سار التطور على الإيقاع التالي:

١. MC300 korg

(٢٣) "يحرر" أو *EDIT*، أيّ: يغير ويصحح ويعدل نصوصا أو برامج. نقلا عن: قاموس الكمبيوتر انكليزي-عربي، شرح وإعداد م. رشدي محمد قشوع، مراجعة د. خيري الجمل، بريطانيا، جامعة ريدينج وشركة صقر للكمبيوتر، ١٩٩٧، ص ٨٩.

[MUSIC DATA RECORDER]

٢. MC500

٣. MC500Mark2

٤. MC50.

و MC هو اختصار MANAGEMENT COMMITTEE ، ويُعد هذا الجهاز الأخير - MC50- من أنجح الأجهزة التي استمرت على مدار أكثر من عقد ونصف من الزمان في مصر (نظراً لصغر حجمه وثمنه).

وكانت كل هذه التطورات تتعلق بما سمي باسم "الميدي" أو MIDI. ويُعد الميدي بروتوكولاً أو نظاماً دولياً متعارف عليه في صناعة الموسيقي الأكترونية والرقمية والكمبيوترية والعديد من الأجهزه الموسيقية الأخرى كي تتوافق وتتواصل مع بعضها البعض بشكل متزامن وعن طريق الشفرات الرقمية. والجدير بالذكر أنَّ "الميدي" لا يصدر أصوات بشكل مباشر ولكن يحدث ذلك عن طريق أجهزة مساعدة أخرى تقوم بتحويل الميدي إلى أوديو مثل الأورج الكهرباني الذي يحتوي على خاصية الميدي،(والتي باتت معظم هذه الأجهزة تحتوي علي صندوق لأصوات الآلات الموسيقية المختلفة)، من دون وقوع تتطور مماثل في طرق تسجيل الأوديو *AUDIO*، عدا زيادة عدد "التراكات" من مجرد ٢ تراك إلى ٤ أو ٨ أو ١٦ ، ومضاعفاته هذا إلى ظهور خاصية *STRIO* أيّ، انتهاء عصر المونو، وظهور خاصية السمع من طريق قناتين يمين ويسار أي "السماع الطبيعي". ويُقصد بالأوديو تلك الأصوات التي تسجل بشكل مباشر أيّ تسجيل الصوت البشري أو الآلي بطريقة طبيعية، كما كان يحدث من طريق التسجيل على الشرائط الممغنطة مثلاً من دون تحويل هذه الأصوات إلى أرقام كما يحدث حاليا وما يعرف "بالتسجيل الرقمي" *DIGITAL RECORDING*. وهو يقوم بعملية "تحويل"

الأصوات إلى أرقام أو إلى شفرات رقمية إذا شئنا الدقة. يمكن تحريرها وتعديلها بأساليب كثيرة وبطرائق عدّة.

وكانت هناك مسافة كبيرة بين تطور "الميدي" *MIDI* وتطور "المسجل الأوديو" *AUDIO RECORDER*.

أسهمت مظاهر هذا الوضع الجديد في التأكيد على أهمية دور الموزع الموسيقي – التقني مما استقطب عدداً كبيراً من العاملين في هذا المجال (الغنائي والموسيقي) من خلال الاستفادة بهذه الأساليب المستحدثة أو بمعنى أخر: مجاراة العالم الحديث (العولمة).

ويُعد حميد الشاعري أحد أهم رموز هذه المدرسة الذي افتتح هذا الاتجاه الجديد من خلال التلحين والتوزيع للعديد من الألبومات الغنائية وبالتحديد منذ العام ١٩٨٣ من خلال ألبوم "عيونها". وفي العام ١٩٨٤ قدّم ألبوم "رحيل". وقام من بعد ذلك بتقديم ألبوم جديد سنوياً. نذكر منه "سنين"، ١٩٨٥، و"أكيد"، ١٩٨٦، و"جنة"، ١٩٨٨، و"شارة"، ١٩٨٩، و"حكاية"، ١٩٩٠، وغيرها من الأعمال الموسيقية التي قام بتلحينها وتوزيعها لنفسه أو لمطربين ومطربات آخرين أمثال عمرو دياب، ومصطفى قمر، وإيهاب توفيق، حنان، وحكيم، وهشام عباس، وعلي حميدة، ومنى عبد الغني، ومحمد حماقي، وهيثم شاكر وغيرهم، مستخدما كافة الأجهزة الموسيقية التكنولوجية سابقة الذكر.

وكان لذلك كله دورٌ كبير في إرساء التقاليد وترسيخ الأدوات الموسيقية الجديدة. وأفرز ذلك أيضاً جيلاً جديداً من المطربين والمطربات وأيضا جيلا كاملا من الملحنين والموزعين. كما ظهر تراجع في بعض أنصار المدرسة القديمة من ملحنين ومطربين، ممن لم يستطيعوا مواكبة المدرسة الحديثة لأسباب فنية وأخرى تقنية. وألقت أشكال التطور هذه بظلالها على مستوى العازفين لاستبعادهم أو على الأقل تقلص دورهم في المشاركة الفعلية في

صناعة الأغنية كما كان سابقا، نظرا لوجود البدائل الأرخص والأسهل في صورة الأجهزة المعروفة الآن.

وكان لهذا الاستبعاد بالغ الأثر في تراجع المستوي الأدائي للمدارس الفنية والموسيقية في مصر على مدار أكثر من عقد ونصف من الزمان. وأمّا على صعيد عملية التسجيل والتي ترتبط بشكل مباشر بعملية "تعليب الموسيقى"، إذا جاز التعبير، فقد كانت هذه العملية بطيئة الإيقاع.

ففي العام ١٩٩٢ بدأ يظهر ما يُعرف باسم "الإيدات" أو *ADAT*. وهو جهاز تسجيل الأصوات من طريق ما يُعرف باسم أشرطة الفيديو *VHS* التي ظهرت في بداية عقد التسعينيات من القرن العشرين. وكان ذلك أيضاً بداية تاريخ "التسجيل الرقمي". وحل ذلك محل "ماكِنة الريل" أو *RAIL TAPE RECORDER*. وهي عبارة عن آلة تسجيل تعمل من خلال أشرطة ممغنطة. ويختلف نقاء التسجيل بها باختلاف عرض الشريط الممغنط ليكون بوصة أو بوصتين.

وقد كان ظهور "الإيدات" طفرة كبيرة في عالم التسجيل. فقد أمكن استخدام هذه الماكِنة كثماني قنوات تسجيل تقبل التضعيف مرات عدة من طريق ربط أكثر من ماكينة بعضها البعض. وامكن إجراء التسجيل على أكثر من ١٦٤ "قناة" أو *TRACK* وربطها بأجهزة "الميدي" وقيادتها من طريق جهاز تحكم واحد. وقد كان أهم ما ميز هذه الأجهزة من إمكانيات هو عملية "النسخ" أيّ أنه أصبح بالإمكان نسخ كوبليه كامل أو مذهب كامل في موضع جديد من الأغنية عوضاً عن إعادة هذا الجزء مرة أخرى.

كانت عملية "النسخ" متوافرة سابقا في أجهزة "الميدي". وفي العام ١٩٩٣ كانت هناك عدة تطورات تكنولوجية متزامنة كان أولها ظهور شركة SOUND DESIGNER والتي أوجدت أول برنامج SOFTWARE يقوم

بتحويل الصوت إلى "أرقام" *DIGITS*. وأسهم هذا الإبتكار في فتح آفاق رحبة في عملية التحرير EDIT.

ومن جهة أخرى فقد اتحدت كبرى الشركات المتخصصة في هذه المجالات وهما شركتا APPLE MACINTOSH- SOUND DESIGNER -.

وظهرت في العام ١٩٩٥ طفرة جديدة وهي على النحو التالي:

١. STEREO TRACK

٢. SESSION 8.

وكان ذلك عبارة عن تطوير في عملية التسجيل مضافاً إليه المزيد من الإمكانات التقنية الجديدة. ثم ظهرت مرحلة جديدة في العام ١٩٩٦. وتُعد هذه المرحلة نقلة نوعية جديدة. وهي مرحلة

١. *PROTOOLS16*

٢. MAX PLUS ، وهو برنامج خاص بالتسجيل وإنْ كان يقدر على التعامل مع "الميدي"، وايضا يمكن استخدامه كسامبلر وسنسايزر.

والجدير بالذكر في هذا السياق، أنَّ البروتول قد هَمَّشَ كافة الأجهزة الموسيقية الأخرى لإمكانيته الواسعة واحتوائه على معظم الأجهزة سابقة الذكر، وأيضا للتوسع الشديد في "التحرير"، الأمر الذي أعاد التوكيد على صناعة الموسيقي كفن تقني يقبل تنفيذ الأفكار المتعددة. هذا بالإضافة إلى إمكانية تغيير المناطق الصوتية للمطرب، وتصحيح الأخطاء بما يُعرف باسم "الأوتوتيون" أو *AUTOTUNE*.

كان الغرض من ابتكار هذه الخاصية هو التحكم في النطاق الصوتي للنوتة الموسيقية أو الدرجة الموسيقية سواء أكانت هذه الأصوات آلية أو بشرية. ويستخدم معظم مهندسي الصوت هذه الخاصية بُغية تصويب

RECTIFICATION الأخطاء الأدائية الآلية والبشرية (لتتيح مجالا جديدا للمؤدين)، وذلك وصولا إلى HD. وهو عبارة عن شكل من أشكال البروتوكول: "هاي دفنيشن انتر فيس". وهناك نوعان من البروتوكول:

١. *HIGH DEFINITION – HD*، وهو بروتوكول دولي في عملية نقل البيانات الرقمية الصوتية أو الصورية سواء أكان نقلاً للصوت أو للصورة أو للإثنين معاً للستللايت أو التليفزيون أو أجهزة الألعاب، من خلال حزم بيانات متعددة في المدخلات والسرعة والنوعية.

٢. مرحلة ما سُمي باسم "عمليات الارتباط" المختلفة أو PLUGINS.

ويُقصد بها تحديث متطور في البرامج. بالإمكان، على سبيل المثال، أن نفتح خلفية لصورة أو عمل أجواء افتراضية لهذه الصورة. كذلك يمكن عمل "حالات" لا نهائية من الصوت من خلال "التأثيرات" أو *EFFECTS* وتغيير الطبيعة التي يمكن أن يكون المطرب قد غني فيها. كما بالإمكان أن نبدع صوتاً من العدم. يحمل خصائص خاصة جدا وطبيعة صوتية من الأدوات الحديثة.

عادةً ما تُبنى الأغنية المنفذة داخل الأستوديو على النحو التالي : - يبدأ الموزع أولاً بوضع سرعة الأغنية. ثم يقوم بوضع اللحن الأساسي GAUD، على المترنوم METRONOME وهو جهاز يشبه بندول الساعة. ويتحرك يمينا ويسارا بشكل منتظم محدثا صوتاً يستعين به الموسيقيون لضبط سرعتهم أثناء العزف من خلال سرعة ثابتة. ثم يقوم الموزع بتغيير السرعة في مواضع معينه من الأغنية وفقا لاختياره وما يتناسب مع اللحن والمقدمة الموسيقية فنيا ومنطقيا. كما يقوم أيضا بتغيير الميزان الموسيقي وفقا لتصوره وبنفس المعايير سالفة الذكر. ثم يقوم بتركيب إيقاعات الأغنية من خلال ما يُسمي باسم "النموذج" PATTERN، وهو النموذج الإيقاعي الذي يحوي

المازورة الموسيقية. كما يمكن لهذا النموذج أن يحتوي على ضرب إيقاعي غربي أو شرقي كالمقسوم أو الملفوف. ثم يقوم باختيار أحد أصوات البيانو من MODULE - صندوق الأصوات الآلية وعمل الهارمونيات اللازمة التي تتماشى مع اللحن الأساسي GAUD وكذلك مع الطبيعة الإيقاعية. ثم يقوم بتركيب أو بإضافة خط الباص. ويتم ذلك من خلال عزف حيّ لآلة الباص جيتار BASS GETAR أو يتم اختيار صوت الآلة بالطريقة السابقة نفسها، كما يستخدم الكونترباص في بعض الأحيان. وتكون وظيفة هذا الخط وظيفة إيقاعية لحنية. وفي هذه المرحلة قد تكون لدى الموزع "الأساس" أو ما يُعرف باسم COMPO وهو العمود الفقري للأغنية. ثم يقوم بتخيل الخطوط اللحنية الأخرى وتجربتها وإضافتها أو حذفها، حتى يصل إلى الصورة العامة للأغنية، وعادةً ما يقوم الموزع بعمل كل ما تقدم على أجهزة السيكونسر، وتكون هذه العملية في صورة الميدي.

ثم ينتقل الموزع إلى الأستديو ليقوم بتفريغ ما قد رتبه من موسيقى على أجهزة الأستوديو الخاصة. تأتي مرحلة الوتريات. يكتب لها الألحان التي سوف تؤدى بشكل متطابق مع الغناء في صورة UNISON أو موازي للغناء في صورة POLYPHONIC أو هارمونيات HARMONY أو ر- على الجمل الغنائية في صورة اللازمة الموسيقية ... الخ، وعادة ما يستعين الموزع بعازفي الوتريات لتأدية هذا التراك أو مجموعة التراكات. وفي بعض الأحيان يستعين بأصوات الوتريات المحفوظة في أجهزة المديول MODULE. ويتم هذا أو ذاك بناءً على الإمكانات المادية المتاحة لدى منتج الأغنية. ثم يقوم الموزع بإضافة اللازمات الخاصة بالأغنية من خلال الآلات الموسيقية الفردية سواء أكانت هذه الآلات تعزف بالطرق التقليدية الحية أو من خلال أجهزة الكيبورد والمديول، وما ينطبق على اللازمات ينطبق على كافة الأفكار

الموسيقية والآلية التي يمكن للموزع أن يستغلها ويضيفها إلى الأغنية في إضفاء أجواء معينة على أغنيته.

وفي المراحل السابقة فهناك شريك مهم يقوم بمتابعة كافة الخطوات،بداية من تجهيز وتحضير الأجهزة الموسيقية التي سوف يستخدمها وحتى وضعية الكراسي والميكروفونات للعازفين، وتصويب الأخطاء بشكل هندسي ألا وهو مهندس الصوت. كما انه يشرف على عمليات التسجيل في كافة هذه المراحل، هذا بالإضافة إلى عمل المؤثرات الصوتية التكنولوجية التي يريد الموزع تنفيذها وربط كافة الأصوات بعضها البعض من خلال عملية التزامن ،ثم يضاف صوت المطرب أو المطربة لتأتي بعد ذلك عملية المزج النهائية MIX، ثم تقوم الشركة بنسخ وتوزيع هذه الأغنية في الأسواق بعد ذلك.

إنّ أبيّن مبررات وجود العمل الفني هو وجود صانعه، لذلك كان إيضاح العمل من خلال شخصية الفنان وحياته من أقدم مناهج الدراسة الفنية وأقواها[٢٤]. وبالامكان الحكم على السيرة بنسب متباينة :

١. بالنسبة إلى الضوء الذي تلقيه على الإنتاج الفعلي للموسيقى.

٢. بالنسبة إلى دراسة رجل عبقري في أخلاقه وعقله وتطوره الانفعالي – ولهذه الجهة أهميتها الذاتية.

٣. بالنسبة إلى دراسة نفس الفنان والعملية الفنية، على نحو منهجي.

يجب أن تتمايز وجهات النظر الثلاث هذه لدينا بدقة. وبالنسبة إلى مفهومنا عن (البحث الفني) ترد مباشرة الأطروحات التالية:

١. الأطروحة الأولى، وهي التي تقول أنّ السيرة تشرح وتنير جوانب النتاج الفعلي للفن.

---

(٢٤) اوستن وارين – رينيه ويليك : نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الإجتماعية ، القاهرة ، ١٩٧٢، ص٩٣-١٠٠

٢. الأطروحة الثانية، وهي التي تدافع عن الأهمية الذاتية للسيرة. فأنها تحول مركز الاهتمام إلى الشخصية الإنسانية.

٣. الأطروحة الثالثة، وهي التي تعتبر السيرة مادة لعلم، أو لعلم قد ينشأ في المستقبل، وهو علم نفس الإبداع الفني.

كان تمرد أمير عبد المجيد واضحاً منذ نشأته الأولى. فكان الصبي متفرداً بين أقرانه. وبرغم ظهور عبقريته الموسيقية الواضحة، وبرغم نشأته في بيئة موسيقية، إلا انه أبى إلا أن يحلق بعيداً من مراد والده. فقد كان حلم هذا الصبي (الطيران)، وبالفعل التحق بالمدرسة العسكرية تمهيداً لتحقيق حلمه. إلا أنَّ تمرد روح الفنان قد طغى. فلم يستطع الامتثال إلى ميوله العسكرية الأخرى، وما يتبعها من أسلوب حياة خاصة. فرجع عن الفكرة التي كلفته عاما دراسيا كاملا في السنة الأولي من المرحلة الثانوية، ليطلب إلى والده والذي كان يعمل في مجال تدريس الموسيقي، أن يلتحق بالمعهد العالي للموسيقي العربية. رحب الوالد بدوره على الفور. وتقدم إلى المعهد. وقد أهلته عبقريته أن يكون الأول على دفعته كنتيجة لاختبار قدراته الموسيقية.

بدأت ظهور عبقريته الفنية من قبل ذلك التاريخ بكثير حيث كان يجتمع والده وأصدقاء المهنة في الخميس الأول من كل شهر كي يستمعوا إلى الحفل الشهري الذي تقدمه أم كلثوم. ثم يقومون من بعد ذلك بمحاولة عزف وغناء ما قد استمعوا إليه. كان الصبي دائم التدخل ليعدل ما يمارسونه من عزف وغناء في ضوء ذاكرته الموسيقية القوية. وفي البداية كانوا يسخرون منه. وبمضي الوقت تأكدت لهم عبقريته وتفوق ذاكرته الموسيقية.

وُلد أمير عبد المجيد فى مدينة أسيوط بوسط صعيد مصر عام ١٩٦٠ لأب و أم مصريين. كان والده آنذاك أستاذاً للموسيقى بوزارة التربية والتعليم. و لما بلغ ستة أشهر انتقل من بعد ذلك مع الأسرة إلى مدينة الشرقية لانتقال عمل

والده بالوزارة. وفى الثامنة من عمره انتقل مع الأسرة إلى مدينة القاهرة حيث استقرت الأسرة فى حى حدائق القبة. ثم أتم دراسته الابتدائية والإعدادية. والتحق عام ١٩٧٧ م بالقسم الثانوى بالمعهد العالى للموسيقى العربية بأكاديمية الفنون. فدرس أصول الموسيقى العربية بقسم الآلات. وتخصص فى البداية فى العزف على آلة الكمان. ولوجود آلة العود فى المنزل حيث كان والده عازف عود ومغنياً، فقد تعلم بمفرده العزف على العود وأجاد العزف عليه، و لكن استهوته آلة القانون و راقه صوتها الزاخر بنبرات الموسيقى العربية. فتحول لدراسة آلة "القانون"، وأعطاها كل وقته. فزادت براعته فى العزف عليها وأضاف إليها التقنيات المختلفة.

بدأ احتراف العزف على آلة القانون وهو فى المرحلة الثانوية بالمعهد. والتحق بفرقة الموسيقى العربية بقيادة المايسترو " عبد الحليم نويرة " وهو فى السنة الثانية بالمرحلة الثانوية. وفي هذه الأثناء تعلم الكتابة الموسيقية بشكل خاص علي يد المايسترو نبيل كمال.

أنهى مرحلة دبلوم المعهد العالى للموسيقى العربية عام ١٩٨٠، ومرحلة البكالوريوس عام ١٩٨٦م بتقدير عام " امتياز". و طوّر من بعد ذلك تقنيته فى العزف. وأسس لما يُمكن أن يُسمى باسم "مدرسة متفردة" فى العزف على آلة القانون من حيث طريقة الأداء والصوت المتفرد (ORIGINAL SOUND)، ويُعد جمال عبد المنعم، محمود عامر، من أبرز رموز امتدادات أمير عبد المجيد في هذا الميدان.

وأصبح من بعد ذلك أحد أهم عازفي آله القانون في مصر والوطن العربي والعالم. فمنذ العام (١٩٧٩) وحتى العام (١٩٩٠) لم يكن هناك عمل موسيقي يحتوي على SOLO - عزف منفرد - لآله القانون إلا وكان أسم أمير عبد المجيد مقروناً به.

عَمِل أمير عبد المجيد في أهم الفرق الموسيقية حينذاك. عمل بفرقة الموسيقى العربية بقيادة "عبد الحليم نويرة"، وفرقة أم كلثوم للموسيقى العربية بقيادة " حسين جنيد "، وفرقة مصر للموسيقى العربية بقيادة "نبيل كمال"، وأشهر الفرق الموسيقية لمصاحبة مشاهير الغناء فى مصر والدول العربية كالفرقة الماسية بقيادة "أحمد فؤاد حسن، وفرقة الأنوار الموسيقية بقيادة " حمادة النادى " وغيرها.

قدّم أمير عبد المجيد الكثير من "العزف المنفردْ" فى الحفلات التى أدتها تلك الفرق على أعرق وأشهر المسارح والاستوديوهات فى مصر والوطن العربى والعالم. كما ألف أمير عبد المجيد عدداً من المؤلفات الآلية المختلفة مثل: (السماعى - اللونجا - الإفتتاحية - المقطوعة) نذكر منها:(سماعى نهاوند - لونجا نهاوند - مقطوعة لغة القانون)، والتى لاقت إعجاب الكثير من العازفين فى الحفلات والريستالات المختلفة. ألف للقوالب الغنائية مثل: (الأغنية العاطفية - الأغنية الشعبية - الأغنية الدينية - القصيدة - الأوبريت) لأهم مطربي ومطربات مصر آنذاك نذكر منهم: محمد الحلو-علي الحجار – أنغام ... كما قام بوضع الموسيقى التصويرية وتلحين الأغنيات للمسلسلات التليفزيونية مثل: (خان القناديل عام ٢٠٠٣ - البيضا عام ٢٠٠٠ – "أحلام سارة"، ٢٠٠٥). وشارك في "رصاصة في القلب"- "الرحمة المهداة"، ٢٠٠٧ بوضع الموسيقي لتلك الأعمال المسرحية. وقد قام بالتوزيع الموسيقي لعدد من الأفلام السينمائية مثل: جري الوحوش ألحان حسن أبو السعود- البيضة والحجر ألحان حسن أبو السعود. وقد قام أمير عبد المجيد بعمل أكثر من أوبريت غنائي في مناسبات مختلفة داخل وخارج مصر نذكر منها: تعظيم سلام لك يا وطن ٢٠٠٤- روح الوطن بمناسبة احتفالات اكتوبر ٢٠٠٧. ويحضرنا – ونحن نذكر الآثار الفنية لحرب أكتوبر تعريف "كلاوفيتز" للحرب الذى يقول: "هى عمل من أعمال السياسية، بل أنها امتداد لعمل

السياسة ولكن بوسائل العنف والقهر". وتتمخض الحرب عادة عن نتائج محدودة فى شتى المجالات، وتظهر لها آثار على مختلف الأصعدة. ويتباين حجم هذه النتائج وعمق هذه الآثار من حرب لأخرى. وقد تبلغ من الحجم والعمق ما يضعها فى منزلة الثورة العارمة التى تزلزل أركان ما هو قائم وتغير فيه الكثير، وما يجعل الحرب بمثابة نقطة تحول أساسى بين ما قبلها وما بعدها وتلك هى الحرب الفاصلة.

مثل أمير عبد المجيد مصر تمثيلا ثقافيا مميزا من خلال العديد من المهرجانات الدولية عازفاً وقائداً للأوركسترا، في مهرجان "هلا فبراير" بالكويت ٩٤- منذ بدايته وحتى الآن، وفي مهرجان مسقط للأغنية العربية منذ عام ٩٨ وحتى الآن وفي مهرجان الأغنية العربية بالدوحة منذ العام ٩٨ وحتى الآن، وفي مهرجان قرطاج منذ نشأته وحتى العام ٢٠٠٥، وفي جرش منذ العام ٩٢ وحتى العام ١٩٩٧، وفي مهرجان ابها للأغنية العربية السعودية عام ٩٧وحتي ٢٠٠٣، وفي مهرجان جدة للأغنية منذ ١٩٩٨وحتى اليوم، وفي مهرجان الجنادرية بالرياض في أعوام ١٩٩٧ - ١٩٩٩ -٢٠٠١-،(والجدير بالذكر أنه يحسب لأمير عبد المجيد الفضل في تطوير شكل الأغنية الخليجية ،حيث أنه قام بالتأصيل الي إيقاعاتها وتخصص في الأهتمام بتراكيبها وتطويرها وإضافة الإيقاعات المصرية والعالمية لها ،فضلا عن الأهتمام بالوتريات التي تقوم عليها مثل هذا النوع من الغناء، نظرا للطبيعة الإيقاعية الخاصة التي تميزها) وفي مهرجان المولد النبوي بعنوان كل اللغات تتحدث عنة ٢٠٠٧ بمدينة كونيا بتركيا. كما مثل أمير عبد المجيد مهرجان "الموسيقى و الغناء" بكوريا الشمالية ١٩٨٣ كعازف، وفي مهرجان الفرانكفونية في باريس بفرنسا على مسرح الأولمبيا ٩٤- كعازف. كما شارك "فرقة أرت اوف نويز" في الأعمال الموسيقية العديدة التي تم تسجيلها داخل وخارج مصر منذ عام ١٩٩٥ وحتى العام ٢٠٠١ :

١. ALIEN SOAP OPERA؛

٢. FIFTH SUN .

كانت تلك مجموعة من الألبومات الموسيقية. نجحت على مستوى أوروبا وأمريكا وبالأخص الألبوم الذي يحمل اسم "CASHMIR" والذي حقق أعلى مستوى مبيعات لألبوم موسيقي في العام ٢٠٠١ في العالم.

كرمه مهرجان و مؤتمر الموسيقى العربية ٢٠٠٧ بالمركز الثقافى المصرى " دار الأوبرا المصرية" وفي غيره من المهرجانات.

ظهرت عبقرية أمير عبد المجيد كعازف منذ بداية ظهوره الفني. وكان تطوره الموسيقي غير مسبوق. كما انه قام بكتابة بعض الأعمال وهو في فرقة (الأنوار الموسيقية بقيادة حمادة النادي). ولمّا قام بالكتابة لاقى استحسانا كبيرا، ولكن طموح أمير في كتابة الموسيقي في ذلك الوقت كان يصعب المهمة على أداء الفرقة. كانت الفرق الموسيقية تقسم العازفين إلى عازف أول وعازف ثاني، وعازف ثالث بل ورابع في بعض الأحيان علي حسب مستواهم الأدائي، وأيضا عمر كل عازف. كما كانت الطبيعة الأدائية لمصاحبة الأغاني تعتمد حتى ذلك الوقت على عزف اللحن الأساسي للمطرب أو المطربة بشكل "أحادي اللحن" *MONOPHONIC* فضلاً عن المقدمة الموسيقية.

وحينما طُلب إلى أمير عبد المجيد توزيع إحدى الأغنيات بطريقته، جمع الصف الأول من العازفين واستطاع تنفيذ ما كتبه في صورة موسيقية هارمونية. واستقطب كبار العازفين في ذلك الحين. ولم يكن أمير عبد المجيد قد فرغ من دراسته بعدُ. وكان من يقود العمل ليلاً يصبح في صفوف الدراسة نهاراً. فنتج عن هذه الفرقة العديد من الإيجابيات (تحسين مستوى الأداء عند الفرق – زيادة الطلب على المستوي الجيد من الكتابة والأداء – تحسين مستوى دخل العازف – خلق حالة تنافسية بير الموسيقيين ... إلخ).

وروى أمير عبد المجيد أنه عندما زار فريق موسيقي انجليزي شهير مصر في أوائل عقد التسعينيات من القرن العشرين، وهو فريق ART OF NOIS بقيادة المنتج والمؤلف Jazz Coliman_ لتسجيل عمل انجليزي مطعم بعازفين مصريين، كان يسجل مع فرقته الخاصة، وفي هذه الأثناء استمعت الفرقة الانجليزية لتفاصيل التسجيل. ولم تكن عملية التسجيل قد سبقتها بروفات أيّ (قراءة وهلية) أو *SIGHT READING* في إشارة إلى تطور المستوي الأدائي.

أعدَّ أمير عبد المجيد صفاً ثانياً من العازفين على المستوى نفسه. وأعدّ عدداً كبيراً من العازفين الأوائل كأنور منسي(الأبن) وعبد الوهاب منسي وهاني فرحات وتامر غنيم، وغيرهم بالإضافة إلي إسهامه في استقطاب عازفي الموسيقي الغربية من طلبة وأساتذة الكونسرفتوار في الفرق الموسيقية الشرقية مما انعكس ايجابية علي تطور مستوي الكتابة والأداء الموسيقي .

وكوّن أمير عبد المجيد في العام ١٩٨٦ فرقته الموسيقية باسم "فرقة أمير عبد المجيد الموسيقية". واستمر العمل بها حتى اليوم. فقدّم ما يربو على أكثر من (١٥٠) حفلا داخل وخارج مصر وكقائد للأوركسترا، بمعدل متوسط ٣٠ حفلة في العام منذ العام ١٩٨٦ وحتى العام ٢٠٠٨. كما لحّن (١٥٠) أغنية لأشهر مطربي مصر كعلي الحجار، ومحمد الحلو، وأنغام، واسامه الشريف، وميّ فاروق، وريهام عبد الحكيم، وآمال ماهر، وإيهاب توفيق، وغيرهم. كما لحّن لكبار مطربي الوطن العربي أمثال: (أبو بكر سالم، محمد عبده، وردة الجزائرية، عبد الله الرويشد، نوال الكويتية، عبد المجيد عبد الله، نبيل شعيل- سميرة سعيد- ذكري) وغيرهم. كما وزّع أكثر من ١٣٠٠ عملاً غنائياً ومسرحياً في ربع القرن الأخير.

كان أمير عبد المجيد من أوائل المستخدمين للأدوات التكنولوجية الجديدة. بدأ في التعرف إلى "السيكونسر" وأجهزة الميدي واستخدمه في تنفيذ أفكاره

الموسيقية وإجراء بعض التجارب. وكانت البداية في عقد الثمانينيات من القرن العشرين وبالتحديد في العام ١٩٨٤ بأغنية (بأختصار) كلمات وائل هلال – غناء سوزان عطية. واستعان من بعد هذه الأغنية بأحد المتخصصين في هذا المجال. ودرس على يديه كيفية التعامل مع هذه الأجهزة. ويعتمد منذ ذلك التاريخ إلى الآن على أجهزة "الميدي" في الإعداد لأعماله الموسيقية، ولكن بالطريقة التي من أجلها تم ابتكار هذه الأجهزة. كما يعتمد أمير عبد المجيد على أجهزة "الميدي" عموماً في ضبط سرعة العمل وميزانه وتركيب الإيقاعات (للوقت الطويل الذي يبذل في ضبط وتسجيل هذه الإيقاعات)، بالإضافة إلى عدم توافر العديد من الآلات الإيقاعية مثل الأجراس والهارب والتمباني وغيرها. كما انه يعتمد على هذه الأجهزة في وضع بعض الآلات التي يصعب توفيرها مثل آلات النفخ النحاسية والخشبية.

إنَّ تطور التقنيات أدى إلى تطوير هذه الأصوات إلى مرحله فريدة من النقاء والجودة والتطابق. وأصبح من الصعب التفريق بين صوت الآلة الحقيقية والصوت الرقمي الذي يستعان به في تسجيل الموسيقى.

كما أنَّ أمير عبد المجيد قد أفاد من تكنولوجيا التسجيل بأنه أصبح لديه إمكانية توفير الوقت عن طريق عمل الكوبي للازمات الموسيقية والكوبليهات وغيرها، فضلا عن إمكانية الإستعانه بأمهر العازفين وكتابة الخطوط اللحنية والهارمونية الصعبة وأدائها وتسجيلها بشكل أفقي عن طريق التراك، وإمكانية الاستفادة منهم في تسجيل أكثر من تراك، فضلا عن عملية تصويب الأخطاء التي يمكن أن تنجم بعد الاستماع للتسجيل من دون الحاجة إلى مراجعة المطرب أو العازف. كما أسهمت هذه التطورات في تحويل التسجيل إلى "موجات" WAVES أو إلى شكل بياني يمكن إعادة رسمه. هذا بالإضافة إلى التحكم بالصوت وعمل مؤثرات متنوعة.

يحرص أمير عبد المجيد دائما على كتابة كافة الأفكار اللحنية والهرمونية وتدوينها وأدائها من خلال عازفين، تماما كما هو متبع في الطرق التقليدية التي يتبعها مؤلفو الموسيقى.

من هنا كان لأمير عبد المجيد دوره المهم في تطوير الخارطة الفنية والثقافية المصرية المعاصرة. فقد وضعه عدد ونوع الأعمال الموسيقية جنبا الى جنب مع كبار المبدعين المصريين المعاصرين كعمر خيرت وعمار الشريعي، وياسر عبد الرحمن، وغيرهم ممن تعاطوا مع مكونات عصرهم. استلهموا الموروث الموسيقي المصري ووظفوا التكنولوجيا الموسيقية الحديثة. كما أنهم من أشد المنحازين لهويتهم الموسيقية المصرية، بالمعنى الحصري التام.

ملحق: نموذج التحليل

"ساعدني واساعدك".

كلمات: ناصر رشوان.

تأليف : أمير عبد المجيد.

غناء : أنغام – كورال الأوبرا للأطفال.

قيادة : مصطفي ناجي.

كانت فكرة أغنية مطروحة ضمن ألبوم المطربة أنغام، ولكن طلب إلى المطربة أن تنفذها بنحو "أوركسترا لي" لعرضها بمناسبة احتفالات ٦ أكتوبر عام ١٩٩٨. وقامت أنغام بإسناد الكتابة الأوركسترالية لأمير عبد المجيد، وبالفعل قام أمير عبد المجيد بكتابة هذا العمل. وقام مصطفي ناجي بقيادة الأوركسترا. كما شاركت في الغناء فرقة كورال الأوبرا للأطفال. ثم قام أمير عبد المجيد بعرضها في موعدها المقرر. ودفعه ذلك إلى تسجيل العمل

داخل الاستوديوهات، وفقا للطرق التكنولوجية الحديثة. ثم عرضت من بعد ذلك في الأسواق ضمن ألبوم (وحدانية) للمطربة "أنغام".

وفي هذا العمل نتناول إسهام أمير عبد المجيد من زاوية تطبيقية ألا وهيّ طريقة كتابة أغنية وفقا للطرق الأوركسترالية العالمية. حرص أمير على الكتابة لكافة المجموعات الأوركسترالية، مما يلقي الضوء على جانب آخر من جوانبه الإبداعية.

كتب أمير عبد المجيد هذا العمل في مقام الكرد على درجة الحسيني أو في سلم (لا) الصغير. كما استخدم المؤلف كافة مجموعات الأوركسترا السيمفوني، المتمثلة في (مجموعة الآلات الوترية، ومجموعة آلات النفخ الخشبي والنحاسي، ومجموعة الآلات الإيقاعية).

ويبدأ العمل بمقدمة قصيرة من خلال آلة الأبوا. ترد عليها مجموعة الوتريات. وتعاد الجملة مرة أخرى بالكيفية نفسها بين كلٍ من آلة الأبوا والآلات الوترية. وتستقل الوتريات بعرض المقدمة في تصاعد من خلال الآلات الوترية مضافاً إليها آلات النفخ الخشبية. وتنتهي المقدمة بقفله تامة من خلال كافة آلات الأوركسترا. وتظهر آلة الهارب من خلال أربيجات. ويبدأ التمبناني في عزف مازورة إيقاعية في صورة أولى خامسة بشكل تصاعدي، تمهيداً لغناء فردي بصوت طفلة بمصاحبة موسيقية للتفعيلة الشعرية مستخدماً المؤلف آلة الفلوت والتمباني والكونترباص من خلال المذهب (ساعدني وأساعدك .. ومتخلفش وعدك). ويرد عليها كورال الأطفال المذهب نفسه، ولكن بمصاحبة أوركسترالية أكثر نماءً. وتبدأ المطربة بغناء الكوبليه الأول (عديني وعديني ...وفي قلبك خبيني) بمصاحبة مجموعة الوتريات مطعمة بآلات النفخ الخشبية. وتختتم الكوبلية بتصاعد اوركسترالي. يستخدم فيه المؤلف كافة مجموعات الأوركسترا. ويبدأ كورال الأطفال بغناء المذهب بالكيفية السابقة نفسها مع تطور لحني. تؤديه مجموعة الوتريات، تمهيداً

للازمة موسيقية في لحن جديد. تؤديه مجموعة الوتريات بمصاحبة التمباني والكونترباص في حوار مع باقي مجموعات الأوركسترا وعلى رأسها مجموعة النفخ النحاسي. وتنتهي اللازمة الموسيقية نهاية قوية. تفسح المجال لصوت المطربة من خلال الكوبليه الثاني (ساعدني علي نيلها ... خليها لتساهلها) وبمصاحبة مجموعة الوتريات والخشب كصورة غير مطابقة للكوبليه الأول. وينتهي الكوبليه بغناء المطربة للبيت (وان مكتوبلي أنيلها هنيلها ...حبك هيكفيني). ويدخل كورال الأطفال بغناء المذهب بشكل حرفي كما جرى من قبل. وتظهر لازمة موسيقية جديدة من خلال آلة الأبوا. ويستعرض المؤلف لحناً قصيراً. تؤديه الآلة في أيسر المناطق الصوتية مستعيناً بتأثيرات هارمونية إيقاعية مصاحبة من الوتريات في صورة "نبر بالأصابع" PISTACATO مع مصاحبة لحنية خافتة لآلة الهارب. وتتبادل مجموعة الوتريات الجملة نفسها بالكيفية نفسها مؤكدةً على الجملة اللحنية التي عزفتها آلة الأبوا في صورة لحنية أكثر ثراءً. وبنهاية اللازمة الموسيقية تبدأ المطربة في غناء الكوبليه الثالث من خلال البيت الشعري (توعدني بنهارها...ونسيمها وأزهارها) باللحن نفسه والطبيعة الأوركسترالية التي أدّت بها الكوبلية الأول. ويبدأ كورال الأطفال بغناء المذهب المطابق نفسه لما تم غناؤه في السابق. كما ينتهي غناء الأطفال بمصاحبة قوية من كافة مجموعات الأوركسترا. وتدخل آلات التشيللو والكونترباص بجملة لحنية جديدة. تتكرر ثلاث مرات في منطقة صوتية رخيمة وبمصاحبة آلات النفخ الخشبية في صورة آلة البكلو والفلوت، والهورن الفرنسي مع الترمبت بالإضافة إلى آلة الأكسلفون. يصعد اللحن على كافة آلات الأوركسترا، من خلال تشابك الوتريات البوليفوني. وتنتهي اللازمة الموسيقية إلى شذرات سريعة للوتريات في مناطق صوتية مختلفة ومتلاحقة. وتنتهي بعزف كامل للأوركسترا للموتيفة نفسها أو الفكرة الموسيقية الصغيرة التي أدّتها الوتريات. وتبدأ المطربة في

غناء الكوبليه الرابع من خلال البيت الشعري (اسعدني بأيامها ...أبقالك أحلامها) بلحن الكوبليه الثالث. كما انتهت المطربة بغناء الكوبليه من خلال البيت الشعري (حوش عن قلبي آلامها حبيبي...وإن جرحتني داويني حبيبي). ثم يدخل كورال الأطفال لغناء المذهب بشكل متواصل وفقا للطبيعة اللحنية الأولى في صورة FAD OUT أو نهاية تدريجية. يتخافت فيها الصوت والتكوين الأوركسترالي بشكل تدريجي وبمشاركة المطربة في الترديد مع الأطفال. وتنتهي الأغنية إلى قفلة تامة في مقام لا الصغير نفسه وبمصاحبة كافة آلات الأوركسترا المكثفة كثافة عددية وفي مستوى صوتي متوسط.

ويستعين الباحث بعينة موسيقية من الأغنية وهي عبارة عن لازمة أو جزء موسيقي. يبدأ من بعد غناء الكوبليه الثالث. وينتهي إلى غناء كورال الأطفال للمذهب، وهي مكونة من اثني عشر مازوره موسيقية. وقد بدأت بمازورة (١١٩) وحتى نهاية مازورة (١٣٠) كنموذج يستعرض شكل الكتابة الموسيقية للمؤلف.


ساعدني و أساعدك
تأليف : أمير عبد المجيد
غناء: أنغام ومجموعة الأطفال
♩ = 74
Piccolo
Flutes
Oboes
Clarinets in B♭
Bassoons
Horns in F
Trumpets in B♭
Timpani
Xylophone
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabass
Notated by: Mounir Saad


2
7
Picc
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn
Hn.
Tpt.
Timp
Xyl
Vln I
Vln. II
Vla.
Vc
Cb
pizz
arco

وتُعد أغنية "ساعدني وأساعدك" من حيث النص الشعري أغنية تقليدية. تحتوي على مذهب وأربعة وكوبليهات. كما تبين الوزن والقافية بالإضافة إلى توازن المتن العَروضي. وغلبت العامية في تناول المفردات. وتميزت شعراً بالرسالة غير المباشرة التي أطلقتها المعاني إلى صورة من صور الإنتماء.

لحّن المؤلف الأغنية بنحو شرقي تقليدي. والتزم بالمذهب والكوبليهات واللازمات الموسيقية وفقا لقواعد تلحين الموسيقي العربية. ولكن كان ذالك من خلال صياغة أوركسترالية. توافرت فيها عناصر التأليف الموسيقي العالمي بما تحويه من طرق الكتابة لـلآلات الموسيقية الغربية، وإلتزام بالنطاقات الصوتية لكل آلة، وتوظيف المجموعات بالشكل الشعري والرسالة الأدبية (فحوى الأغنية). كما وظف كورال الأطفال بنحو بسيط. ابتعد عن التكلف في الكتابة. فجاء الغناء سلسا بسيطا. يؤكد براءة الصوت والمعنى في آن واحد. كما أنّ المؤلف صاحبَ الأطفال بآلات مناسبة تتماشى مع الطبيعة الصوتية لآلة الفلوت والآلات الإيقاعية مثل الأكسليفون والهارب. فاستطاع أن يوجد مذهبا موسيقيا متسقا وبسيطا. أفاد منه في كتابة النموذج الفني للمطربة الذي أوجد لها المساحة الأدائية لاستعراض مهارتها الصوتية والشعورية. وخلق أجواء خاصة في كل كوبليه بالرغم من تكرار اللحن السائد. كما أنه أعطاها هذه الفرصة من خلال الألحان الثانوية التي كانت تؤديها الوتريات، بالإضافة إلى إصراره على تكرار البيت الأول من كل كوبلية مرتين والاكتفاء بعرض البيت الثاني مرة واحدة في جميع كوبليهات الأغنية. فأحدثت حالة من الإيقاع السمعي لدى المتلقي.

كما عمد المؤلف إلى استخدام التآلفات الهارمونية البسيطة. فاستطاع بذلك أن يحافظ على الجو العام للأغنية. كما أنَّ استخدام المؤلف لمجموعة آلات النفخ النحاسية جاء في حذر شديد. واكتفي بالكتابة لهذه المجموعة في القفلان

وتقوية بعض مواضع الأغنية من دون أن يكون لها وظيفة أبعد من ذلك. كما تنوعت اللازمات الموسيقية. فلم يكرر المؤلف أياً منها طوال العمل.

وأخيرا تم توظيف كورال الأطفال في المذهب الموسيقي من خلال ثلاث درجات سلمية بسيطة ، بالإضافة إلي غناء المطربة الذي ظهر فيه المزاج الشرقي دون التأثر بالحالة الموسيقية الأوركسترالية ، كما ظهر العمل في صورة فنية جيدة بالإضافة إلي وضوح ونقاء للصوت ، كنتيجة لحيازة الأدوات التكنولوجية الحديثة .



أسلوب الأداء الغنائي الديني عند سعاد محمد من خلال فيلم الشيماء

د. خيرية محمد مصطفى جميل (*)

تقديم

تعد الأفلام السينمائية أكثر الفنون إبهارا بما تمتلكه من صورة شديدة الحركة تمتزج فيها اللقطات معبرة عن الانفعال الداخلي للشخصيات ومقدرة على تقديم عمل فني تكتمل عناصره الدرامية في صورة مكثفة في مدة متوسطها الساعتين ، مما أتاح للدراما السينمائية أن تحتل صدارة الفنون السمع بصرية لتصبح أكثرها جماهيرية .

وقد تعددت الأفلام السينمائية إلي أنواع عدة منها الرومانسية والاجتماعية والتاريخية والاستعراضية والدينية ، وعلى الرغم من تاريخ السينما الطويل إلا أنه لم يقدم إلا عددا قليلا من الأفلام الدينية الغنائية ، ومن هذه الأفلام التي لاقت نجاحا كبيرا في السينما المصرية فيلم(الشيماء) أخت الرسول (ص) - في الرضاعة - والذي أنتج عام ١٩٧٢م " ٥ " وفيه اكتملت عناصر الأغنية الدينية الناجحة ، حيث الألحان المعبرة لكل من (عبد العظيم محمد)، (محمد الموجي) و(بليغ حمدي)، متضافرة مع الكلمات الدالة (لعبد الفتاح مصطفى)، متوّجة بالصوت الملائكي الرنان (سعاد محمد) ،الثري بتقنيات الغناء المختلفة، ويهدف هذا البحث إلى إلقاء الضوء على أسلوب الغناء الديني

(*) مدرس بقسم الغناء – المعهد العالي للموسيقى العربية

عند سعاد محمد من خلال فيلم (الشيماء)، لإستنباط التقنيات الغنائية الدينية وكيفية الإستفادة منها لرفع مستوى الأداء الغنائي عند دارسي الغناء من خلال عينة منتقاة من أغاني فيلم (الشيماء) .

ولذلك وضع البحث السؤال التالي :

ما هو أسلوب الأداء الغنائي الديني عند سعاد محمد ؟

وينقسم البحث إلى جزئين :

- الإطار النظري .
- الإطار التحليلي .

مقدمة :

كانت القاهر ومازالت منارة الفن الموسيقي الغنائي العربي، تتجه اليها أنظار الفنانين العرب في كل مكان ، وإذا كان الفنان السوري (أحمد أبو خليل القباني) قد نزح إليها منذ أواخر القرن التاسع عشر ، فإن هذا النزوح قد سبقه وأعقبه نزوح عدد كبير من الفنانين أمثال فريد الأطرش ، أسمهان ، نور الهدى وصباح وغيرهم كثير ، ويرجع هذا النزوح إلى الأمل لأية موهبة تريد أن تشرق و تضئ في سماء الفن ، ورغم نزوح الكثير من الفنانين إلى مصر إلا انه ليس جميعهم يملكون صوتاً كصوت سعاد محمد وبريقه ، لما تمتلكه من موهبة حباها الله بها ، وقال تعالى في كتابه الكريم " **يزيد في الخلق ما يشاء**" صدق الله العظيم (فاطر "١ ") ولعل هذا ما ينطبق على صوت سعاد محمد التي تعد بحق من الأصوات القوية القادرة التي استطاعت أن توجد لها مكانة خاصة وسط جيل من الوافدين إلى مصر ، كما كان لها أسلوباً متميزاً في الأداء والذي ظهر جلياً في غنائها الديني .

نشأتها الفنية :

ولدت سعاد محمد المصري في ١٤ فبراير في العشرينيات ، في تل الخياط بلبنان ، من أم لبنانيه وجد مصري "٣-١٠١ " تعلمت أصول الغناء من خلال مدرسة التلقين ، ممثلة في حفظ أغاني أم كلثوم في مرحلتها السينمائية الغنائية ، ثم تلقت مبادئ الأداء على يد معلمها الأول الموسيقي (حبيب الدنشلي) الذي حفظها الموشحات و الأدوار والقوالب الغنائية التراثية ، وبعدها كان جهد معلمها الثاني الملحن (إبراهيم علوان) . وجاءت الفرصة السانحة لها لتغني على مسرح (روكسي) في العاصمة (بيروت) وتعبيراً عن عشقها لأم كلثوم غنت (إفرح ياقلبي) .

ومن النجاح الذي لاقته سعاد محمد بدأت رحلتها مع أغانيها الخاصة ، فقدمت أغنيتها الأولى (دمعه على خد الزمن) عام ١٩٤٧ ، ثم قادها النجاح إلى التعاون مع الشاعر (محمد علي فتوح) وألحان (محمد محسن) لينتجا أشهر ماغنت في مسيرتها الفنية أغنية (مظلومة يا ناس مظلومة) والتي صيغت على النهج السنباطي ، وبالأداء الكلثومي . " ٢-١٧٦ " وبدأت مسيرة سعاد محمد الفنية في غناء العديد من الأغاني الناجحة إلى أن سمعها (زكريا أحمد) - بلبنان - ونصحها بالنزوح إلى القاهرة ، لكي تضئ وتلمع في سماء الفن . " ٤-٣١"

هجرتها إلى القاهرة وأعمالها الفنية :

نزحت سعاد محمد إلى مصر في أواخر الأربعينيات أملاً في أن تحتل مكانة مرموقة في عالم الفن ، ومن خلال صوتها العذب الشجي تهافت عليها كبار الملحنين الذين وجدوا في صوتها خامة متفردةً وخصائص قلما تتوفر عند غيرها من المطربات ، ومنهم رياض السنباطي الذي أشاد بصوتها حيث قال عنه : " إنه صوت مريح في التلحين وذو خامة طيبه سهله التكوين والتشكيل ،

طيّعة الأداء " " ٢- ١٧٩" ومن هذا المنطلق خصتها بروائع الحانة الدينية والوطنية والعاطفية وكان من أهمها قصيدة (ياقدس) "٤-٣١" وأيضا قصيدة (إنتظار) من أشعار، (إبراهيم ناجي) كما لحن لها **محمد القصبجي** أغنية (فتح الهوى الشباك) وقدم لها **زكريا أحمد** المناجاه الدينية (ياحبيبي يارسول الله) وغنت أيضاً **لمحمود الشريف** أغنيات (القلب ولا العين مين السبب في الحب) و(ياناسي أيامنا) وغنت **لأحمد صدقي** أغنية (من غير حب) كما شدت من ألحان أبناء عروبتها فغنت **لفريد الأطرش** أغنية (بقى عايز تنساني) و**حليم الرومي** أغنية (على فراقك لسه بدري) ، وقدم لها **عبد العظيم محمد** أغنية (إستحملت كثير) ومن أشهر ماغنت سعاد محمد أغنية (أوعدك) **لمحمد سلطان** وأغنية (وحشتني) **لخالد الأمير**،"٢-١٧٩ " ولقد أضافت سعاد محمد إلى رصيدها الفني تسجيلاً بصوتها لأغلب أعمال **سيد درويش** و**محمد عثمان** الكلاسيكية من أدوار وموشحات " ١- ٢٥٦ " ومن أجمل ماغنت دور(أنا هويت) ، ويقول سيد درويش بخصوص هذا الدور : " أنه دور غنائي للرجال ، ولا يستقيم بأصوات النساء " . " ١- ٣١٣ "

وقد غني هذا الدور أعلام الغناء العربي أمثال(محمد عبد الوهاب ، إسماعيل شبانه) وغيرهم من المطربين ، وعندما قامت سعاد محمد بغناء هذا الدور أبدعت وتجلت بأدائها الخاص المتميز ، ويثبت أداؤها لهذا الدور أنه قد استقام بصوت نسائي – عند غناء سعاد محمد له - .

أعمالها السينمائية :

تعتبر سعاد محمد من الأصوات النادرة حيث تمتلك صوتاً لامعاً برّاقاً يتلألأ حين تغني ، ويشع لنا ألوان الطيف جميعها ، من حب وهيام وشجن وحزن ووعظ وحماس ووجد وروحانيات ، كل هذا التنوع جذب إليها منتجي السينما أملاً في إنتاج أفلاماً ذات مستوى راقٍ ، ولنفس الأسباب أحيطت سعاد محمد بأقطاب الملحنين فالتقت حنجرتها بألحانهم فأمتعوا أسماعنا بأرفع وأجمل

وأعذب الألحان ، وبذلك قدمت إلى السينما المصرية أفلاماً سينمائية غنائية رفيعة المستوى ، ومن هذه الأفلام ، فيلم (فتاه من فلسطين) إخراج محمود ذو الفقار إنتاج عام ١٩٤٨، وشارك في ألحان الفيلم محمد القصبجي وكارم محمود الذي لحن لها الأغنية الوطنية (يا مجاهد في سبيل الله) من كلمات (بيرم التونسي) ، أما الفيلم الثاني (أنا وحدي) إخراج بركات ، وشارك في ألحانه (القصبجي ، وزكريا والسنباطي الذي لحن لها قصيدة (أنا وحدي) والتي تعد من أجمل القصائد السينمائية .

" ٢- ١٧٩ "

كما شاركت بصوتها في فيلمي (شهيدة الحب الإلهي) إخراج (عباس كامل) ، وفيلم (الشيماء) إخراج (حسام الدين مصطفى) ، "٢-١٧٩ " والذي يعد علامة بارزة في السينما المصرية والأفلام الدينية الغنائية ، فقد اكتملت فيه أضلاع الثالوث الفني لإنتاج الأغنية الدينية – وهي وليده معاصره للإنشاد الديني – من كلمات عبد الفتاح مصطفى وألحان عبد العظيم محمد الذي لحن لها (أشرقي شمس الهدى) ، (يا محمد) ، (طلع البدر علينا) ، (الله يهدي من يشاء) كما لحن محمد الموجي (رويدكم) ، (واجريحاه) ولحن لها بليغ حمدي (حسبه الله معه) ، صدق وعده)، فكانت سعاد محمد خير وأصدق معبر عن معاني الكلمات والنص الدرامي ، وعما يجيش في ألحان مبدعيها ، فأسرتنا بصوتها وحملتنا به إلى معانٍ لم نكن ندرك معناها حتى وصلت بنا إلى عالم لم ندرك مداه ، تشع في أنفسنا حين غنائها حالاه من الوجد والروحانيات ، فتحلق بصوتها الملائكي وتنطلق بنا إلى عنان السماء .

إن صوت سعاد محمد يتردد بقدره إلاهية نفحة من الله العلى العظيم إلينا.

الدراسة التحليلية

اختارت الباحثة عينة منتقاه للتحليل لأعمال سعاد محمد الغنائية الدينية المتنوعة المختلفة من خلال فيلم (الشيماء) وذلك للوصول إلى أسلوبها في

أدائها الغنائي الديني كمحاولة لإفادة دارسي الغناء في المعاهد المتخصصة والعينة هي :

- أشرقي شمس الهدى .
- يا محمد .
- رويدكم .
- واجريحاه .
- إنك لا تهدي الأحبه والله يهدي من يشاء .

وقد راعت الباحثة في اختيارها لعينة البحث أن تشمل على عناصر التحليل الآتية :

١ - المساحة الصوتية الخاصة بكل نموذج .

٢ - استخدام مناطق الرنين .

٣ - التحكم في استخدام النفس .

٤ - كيفية استخدام تقنيات الغناء المختلفة .

٥ - مراعاة مخارج الحروف وصفاتها .

٦ - التعبير الغنائي .

النموذج الأول :

لحن : أشرقي شمس الهدى

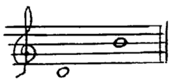
تأليف : عبد الفتاح مصطفى

تلحين : عبد العظيم محمد

المقام : كرد

الميزان : 4/ 2 ، 4/4

المساحة الصوتية :



النص :

أيها الهادي إلى أكــرم ديــن	**يارسول الله بالحق المبين**
يابن عبد الله يانعم الأمين	**نحن فزنا بختام الأنبــياء**

النوتة الموسيقية :



- الملمح الواضح للحن أنه يتسم بالروحانيات ، لأنـه مديح فـي رسـول الله (ص) .

- تدفقت بعذوبة ونعومة فـي ذكـر خصـال الرسـول (ص) فتنغمـت بـدفء في كلمة (أكرم) فاستخدمت في الأداء شكل قريب إلى أسلوب التزحلق

(Portamento) كما استخدمته في كلمة (دين) بجانب استخدامها للتردد الصوتي .

- استخدمت إسلوب الضغط (Accent) بشكلين :

١ - ضغط لين في كلمة (يارسول) على حرف (السين) مع تحقيق صفة الاستفال – الترقيق – للحرف ، كما حققت نفس الصفة مع حرف (الواو) دون إمتلاء الفم بصداه عند النطق به .

٢ - ضغط قوي في كلمة (الله) على حرف (لام ، لفظ الجلالة) مع تفخيمه لأن ما سبقه حرف مفتوح .

- أجادت في استخدامها أسلوب التموجات الصوتية (Undulation) في كلمتي (المبين) بتسلسل سلمي هابط من منطقة رنين (الفم ، الخيشوم) بليونة (P) وانسيابية في الأداء ، فأضفت على اللحن التطريب ، وفي كلمة (الله) استخدمت الضغط القوي مع حرف (اللام ، لفظ الجلالة) مع ترقيق الحرف لأن ما سبقه حرف مكسور ، ويؤكد تحقيقها لهذه الصفات تعلمها علم التجويد .

- استخدمت التعبير الغنائي اللين (P) في كلمات (أكرم ، دين) والأداء القوي (F) في (يابن عبد الله) والتدرج بينهما .

- بالرغم من وجود بعض السكتات داخل الأشكال الإيقاعية راعت عدم كسر الخط الغنائي .

- جاء استخدامها للنفس بشكلين بنسب متساوية بين شطرات الألفاظ والنفس الطويل في نهاية القفلة .

- حققت مخارج الحروف كما في حروف (الهمزة /أيها)، (الهاء/الهادي) ، (الحاء / بالحق ، نحن) من الحلق ، وذلك على الرغم

من صعوبة تحقيق مخرجها ، والحفاظ على الخط الغنائي دون السقوط في الحلق

النموذج الثاني :

لحن : يــا مــحــمـــد

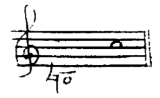
تأليف : عبد الفتاح مصطفى

تلحين : عبد العظيم محمد

المقام : شد عربان

الميزان : $\frac{4}{4}$

المساحة الصوتية :



النص :

كم شاق الدنيا مولــده	حتى وافاها مــوعده
كانت في الغيب تناشده	حـمـداً لله تــــــرـدده
والأفق ضياء يتنســـم	والملأ الأعلى يترنـم
بقدوم محمدنا الأكــرم	بقدوم محمدنا الأكرم

النوتة الموسيقية :



- تميز اللحن بالروحانيات للدلالة والبشرى لمولد وقدوم رسول الله (ص)، بعمل توزيع بوليفوني غنائي موزون دون إيقاع بين الكورال :

"النساء " آهات في المنطقة الحادة والتي وصلت لنغمة (لا - ج حصار) للتعبير عن الأصوات الملائكية التي تبشر وتحتفل في السماء .

" الرجال " تردد (صلى الله على محمد ، صلى الله عليه وسلم) بتتابعات لحنيه هابطه من نغمة (مي - سنبله) تدرجاً ووصولاً لقرار النغمة (كرد) للتعبير عن الأصوات التي تستقبل التهنئة من السماء وتهبط بها وتوصلها إلى الأرض .

- بدأت المؤدية الغناء من نغمة (سي ♮ - كوشت) في الضلع الأخير (Levare) بخشوع وسكينه دون الضغط على حرفي (كم) وبنعومة وليونه (P) في الأداء ، مدعمه برنين الصدر ، ومحققه صفة (الغنه

والتوسط) لحرف (الميم) ، مصوره لحظة تلقي الانسانية البشرى بمولد وقدوم رسول الله (ص) ، ودلالة الفرحة بدأ الإيقاع لإبراز دقات قلوب الكائنات التي تخفق حباً وشوقاً لرسول الله (ص) .

- وللتعبير عن هذه المعاني العميقة السامية مزجت بحرفيه مابين الأداء التطريبي والتعبيري معاً مستخدمه الأساليب والتقنيات التي تساعدها على إبراز المعنى الدرامي للنص الشعري ،فأجادت في استخدام التموجات الصوتية بتمهل في كلمة (شاق) على حرف المد (الألف) والذي يصور طول مدة الاشتياق للرسول (ص) وكلمتي (وافاها موعده) بنعومة وليونة (P) وعذوبة وخشوع أيضاً مستخدمه رنين المنطقة المتوسطه (الفم والصدر) لتمييز صوتها بالدفء والرخامة .

- استخدمت النفس السريع استعداداً لأداء قفزة (السادسة) الصاعدة ، متدفقة بالانفعال بقوه متوسطه (MF) في الأداء ، في كلمة (كانت) بعمل ضغط متوسط على حرف (الكاف) .

- حافظت على الخط الغنائي عند إصدار حرف (الهاء) في كلمات (حتى وافاها موعده) محققه مخرج وصفة الحرف (الحلق ، الهمس) كما حافظت على مخارج الحروف وصفاتها :

صفة (الاستعلاء - التفخيم -) مع حرف (القاف) في كلمة (الأفق) رغم صعوبة مخرجه وتحقيق صفته أثناء الغناء ، حرف (الضاد) في كلمة (ضياء) - في المرتبة الخامسة من درجات التفخيم والذي يدنو إلى الكسر - وبتحقيقها لهذه المرتبة من التفخيم أثبتت تعلمها أحكام التجويد .

صفة (الهمس ، الاستفال - الترقيق -) مع حرف (السين) ، صفة (التوسط والاستفال) مع حرف (الميم) في كلمة (تبسّم) ، صفة (الغنة والتوسط) مع حرفي (النون والميم) في كلمة (يترنم) .

- استخدمت التموج الصوتي المتهادي مع كلمة (تناشده) - التي تعود على الدنيا - بأسلوب هدهدة الطفل ، على تسلسل سلمي هابط ، بتوجيه الصوت لمنطقة رنين الخيشوم بعمل ضغط على كل نغمه بقوه متوسطه (MF) في الأداء .

النموذج الثالث :

لحن : رويدكم

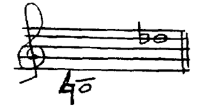
تأليف : عبد الفتاح مصطفى

تلحين : محمد الموجي

المقام : نهاوند

الميزان : 2/4

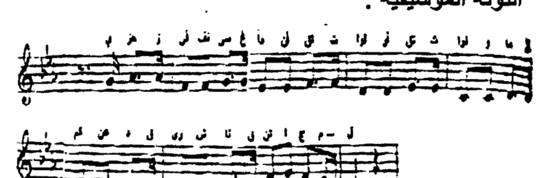
المساحة الصوتية :



النص :

يحز في نفسي غداً أن تقتلوا أو تقتلوا   ومالكم عند قريش ناقة أو جمل

النوتة الموسيقية :



- على الرغم من أن النموذج موزون لكن جاء الأداء مسترسلاً في شكل أداء حر بأسلوب المحاكاة الدرامية معتمداً على الأداء التعبيري ، لما يقتضيه النص الدرامي .
- لخدمة النص الدرامي صاغ الملحن اللحن بتتابعات لحنية(Sequence) هابطة وتسلسل سلمي صاعد وهابط ، فترجمتها المؤدية بانسيابية ورشاقة وحيوية ، والاسترسال بالأداء باستخدام أسلوب الوعظ لإيقاظهم من غفلتهم ، معبرة عن ما يجيش في صدرها من الخوف عليهم ، فاستخدمت الضغط المتوسط على بداية كل نبر لخدمة وتقوية المعني الدرامي وليتناسب مع التقطيع العروضي للنص مع مراعاتها عدم نقص أو زيادة صوتها.
- أضفت بعض اللمسات التطريبية في كلمتي (تقتلوا ، جمل) .
- استخدمت النفس المضاعف محافظة على الخط الغنائي مستعرضة مدى تحكمها في عضلة الحجاب الحاجز ليستقيم المعني الدرامي .
- الأداء جاء باستخدام رنين المنطقة المتوسطة (الفم ، الخيشوم) مع الخلط لرنين (الصدر) بقوة متوسطة في الأداء.(M F)
- رغم الاسترسال في الغناء ، ورغم أنها جملة لحنية غنائية بنفس واحد ، فقد حققت مخارج الحروف (الحاء ، والعين) من الحلق ، كما حققت صفات الحروف من (همس) مع حروف " الحاء ، الفاء ، السين " ، و (الشدة) مع حروف " القاف ، والكاف " و (الاستعلاء) مع حروف " القاف " و(التوسط) مع حروف " الميم " وخاصة في كلمة (ومالكم).

النموذج الرابع :

لحن: واجريحاه

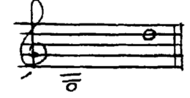
تأليف : عبد الفتاح مصطفى

تلحين : محمد الموجي

مقام : شد عربان

ميزان : أداء حر (Adlib)

المساحة الصوتية :



النص :

ربنا اغفر لي إذا قلت أحبه	إنما أطمع أن يبصر قلبه
إن يكن حبي له ذنباً	فحسبي من رجا الغفران
إذ يهديه ربه	يا إلهي يا إلهي يا إلهي يا إلهي
قد ننا دربي ودربه	فإذا لم تهده لا كان حبه

النوتة الموسيقية:



ـ الحالـة الدراميـة للنمـوذج تصـور مـدى الحـزن والرثـاء والتضـرع لله (سبحانه وتعالى) بالدعاء .

ـ بدأ الدعاء بشطرة غنائية (ربنـا اغفر لـي إذا قلت أحبـه) بقفزة ثالثـه صاعدة بكلمـة (ربنـا) لتصـور التوجـه إلى الله بالدعـاء، ثم تكرار نغمـي على درجة (سي ـ ماهور) فاستخدمت المؤديـة الضـغط المتوسط على بدايـة كل حـرف كلمـي بقـوة متوسطة(MF) فـي الأداء معبـرة عن شدة

التوسل والرجاء إلى الله ، وفي كلمة (لا أحبه) استخدمت (التموجات الصوتية) والضغط على كل درجة نغمية بقوة متوسطه (MF) في الأداء على حرف (الباء) المشدد ، كما راعت الموازنة والمزج في أدائها لهذا الحرف بين الضغط المتوسط والنعومة في الأداء ، لإخراج الحرف بدفء وعذوبه ،حيث أنه من الحروف الانفجارية والتي تستلزم التمكن حين أدائها ، كما حققت في أدائه صفات (الجهر والشدة) .

- وجاءت الشطرة من رنين منطقتي (الرأس والفم) مستخدمة الأداء المتصل بدون أخذ نفس ، مستعينه بعضلة الحجاب الحاجز والضغط عليه .
- أبدعت المؤدية في تصوير المعنى الدرامي في الشطرة الثانية (إنما أطمع أن يبصر قلبه) في استخدام حلية (أبودجاتورا) (Appoggiatura) بضغوط قوية على بداية كل حرف كلمي وبقوة (F) في الأداء لتعبر عن شدة الإلحاح في الرجاء والتوسل إلى الله " سبحانه وتعالى " وقامت بحرفية فائقة في امتلاك أدواتها بالركوز على درجة (لا- حصار) في كلمة (يبصر) على حرف (الراء) المفتوح ، لتهيئة أذن المستمع للإنتقال من أداء الضغوط المرنه إلى تقنية (الزغردة اللحني) (Trill) مع عفق حرف (اللام) في كلمة (قلبه) بسهولة ويسر على الرغم من سكونه ، وجاءت الشطرة بصوت رنان جليّ من رنين منطقتي (الفم والخيشوم) بأداء متصل بدون أخذ نفس ، محققة مخارج الحروف وخاصة حرف (الألف) في كلمة (أطمع) فقد حققت مخرج حرف (الهمزة) من مخرجه الأساسي (الحلق) مؤكدة صفات الحروف من (همس) مع الحفاظ على الخط الغنائي دون سقوط الصوت في الحلق، كما حققت صفات الحروف مابين الترقيق في حرف (الهمزة)

والتفخيم في حرف (الطاء) في نفس الكلمة، وهو ما يدل على علمها بأحكام التجويد .

- لها قدرة خاصة في امتلاك أدواتها وكيفية التحكم وبذكاء في استخدامها ، وذلك لتشويق المستمع دائماً فقد أجادت بمهارة فائقة في استخدام أسلوب التموج الصوتي (Undulation) على حرفي المد (الألف و الياء) بأكثر من أسلوب :

١ – في الشطرة الرابعة إستخدمته ببطئ على التسلسل السلمي الصاعد والهابط في الشكل الإيقاعي ( ) بضغوط قوية على كل نغمة مع إضافة اللمسات التطريبية في كلمة الغفران على حرف المد (الألف) بمرونة فائقة ، واستمرت على نفس الحرف بالأداء بشكل ثابت لعدة نقاط :

- استجماع أدواتها للاستعداد لأداء حلية تطريبية جديدة .

- لتدعيم الحالة الدرامية .

٢ – وفي الشطرة الخامسة استخدمت أسلوب التموج الصوتي (Undulation) على الشكل الإيقاعي المتكرر ( ) وقد برعت في الحفاظ على الخط الغنائي بعمل ضغوط قوية (F) على كل نغمة مما أعطى الإيحاء للمستمع بالدائرة ، متدرجة بالسرعة مابين البطيء ثم السريع بتكرار نفس الشكل الإيقاعي بنغمتين متكررتين بصوت واضح من بين رنين (الخيشوم والرأس) في كلمة (يهديه) على حرف المد (الياء) دون أخذ نفس مع الاستعانة بعضلة الحجاب الحاجز للاحتفاظ بكمية الهواء ، وهاتان الجملتان يمكن الاستفادة منهما كتدريب صوتي لدارسي الغناء ، كما أدت القفزات اللحنية التي لمسافة (ثالثه هابطه) في كلمة (فحسبي)

للتعبير عن الخوف من غضب الله والخضوع لطاعته ، وقفزة (رابعة صاعده) في كلمة (من رجا) لتأكيد المعني الدرامي بقوة متوسطة (MF) في الأداء.

- أجادت في أدائها لكلمة (يا إلهي) فجاءت بشكل تفاعلي متصاعد بين أدائها والمصاحبة الآلية تصويراً لمدى الرهبة من غضب المولى سبحانه وتعالى مع شدة الترجي مع تضخيم الصوت – وليس تفخيم الحرف - لحرف (الألف والياء) المرققان ، ودمج تقنيات الغناء العربي والغربي معاً ، وجاءت الكلمة متكررة مع الاختلاف في طريقة أدائها :

- الأولى والثانية : أداء بسيط بتتابعات لحنية هابطة بشكل تمهيدي للأداء التطريبي بقوة متوسطة (MF) في الأداء من منطقتي رنين (الخيشوم والرأس) بشكل متمهل .

- هنا بدأ الانفعال التصاعدي الدرامي لتصوير ذروة الدعاء بإضافة الزخارف اللحنية الغير مصاغة من بداية الشكل الإيقاعي ([illegible]) في التكرار الثالث على حرف المد (الألف) متغلبة على صعوبة اداء الزخارف في المنطقة الحادة بقوة (F) في الأداء بصوت مفتوح رنان وعند الهبوط بحرف (اللام) قامت بتضخيم مخرج حرف (الألف) التابع لحرف (اللام) - والناتج عن الفتح - مستخدمة تقنيات الغناء الغربي بدفع الصوت في منطقة رنين الخيشوم لإظهار صفة (الغنة) ، واستمرت بأداء الزخارف اللحنية بأسلوب يقارب لأداء الفقهة والمبتهلين، كما قامت بعمل ضغوط متوسطة(MF) في الأداء من مناطق رنين (الرأس والخيشوم والفم) مع لمس رنين (الصدر) بأداء متصل.

- أما التكرار الرابع فجاء بالتدرج بالانفعال للوصول بالأداء إلى التسليم لله سبحانه وتعالى بشكل أكثر في التمهل بالتدرج في السرعة بضعف وإسكانه لتأكيد المعنى الدرامي مستخدمة مناطق الرنين المختلفة .

- في الشطرة السادسة والسابعة غلب على أدائها استخدام التتابعات اللحنية الهابطة بعمل ضغوط قوية لإظهار حلية (ابودجاتورا) بنبرات متهدجة وكأنها تنتحب ، تعبيراً عن شدة الرجاء والتوسل إلى الله سبحانه وتعالى حتى وصلت إلى درجة الشفافية والتقرب من الله ، كما استخدمت القفزات اللحنية لمسافتي الثالث والرابعة الصاعدة بأسلوب الضغط بقوة متوسطة (MF) في الأداء في كلمة (تهديه) وجاءت الجملة الغنائية من مناطق رنين (الرأس ، الخيشوم ،الفم و الصدر) حيث تدرجت بالأداء من درجة(ري ، محير) وصولاً إلى درجة (صول ، اليكاه)، مستخدمة الأداء المتصل متغلبة عليه باستخدام النفس المضاعف لكي يساعدها على أداء الضغوط المستخدمة مع الحفاظ على الخط الغنائي مع مزج الأسلوب التعبيري والتطريبي في الأداء .

النموذج الخامس :

لحن : إنك لا تهدي الأحبة والله يهدي من يشاء

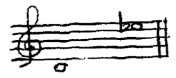
تأليف : عبد الفتاح مصطفى

تلحين : عبد العظيم محمد

المقام : كرد

الميزان :8 /10 (سماعي ثقيل)

المساحة الصوتية :



النص : **والله يهدي من يشاء**

النوتة الموسيقية



- الملمح الواضح لهذه الجملة الأداء التعبيري أكثر من الأداء التطريبي ، فأعلنت عن فرحتها باعتناق زوجها الإسلام فجاء أداؤها متوجاً ومعبراً بالنصر ، وكان أداء الكورال كخلفية درامية لأدائها .
- جاء أداؤها من رنين منطقتي (الفم والخيشوم) بقوة متوسطة (MF) في الأداء ، ثم المنطقة الحادة على درجة (مي ، ج بوسليك) بقفزة لحنية لمسافة (رابعة) صاعده ، والركوز والاستمرار على درجة (ري ، محير) بقوة (F) في الأداء ، بصوت مفتوح رنان محلقاً بأسماعنا وقلوبنا في السماء ، مستخدمة في أدائها تقنيات الغناء الغربي .
- على الرغم من طول الجملة الغنائية إلا أنها حافظت على استمرار وتساوي الخط الغنائي ليتناسب مع المعنى الدرامي .

- اتسم أداؤها بالمرونة والانسيابية ولا شك أن هذا يرجع إلى تحكمها في مرونة فكها الأسفل .

- استخدمت النفس المضاعف مستعرضة تحكمها في أداء النغمة الممتدة بما يساوي ثلاثة أطقم من ضرب (سماعي ثقيل) في نهاية قفلة اللحن ، ويدل ذلك على مدى تحكمها في عملية التنفس ومساندة الحجاب الحاجز.

- حققت مخارج الحروف وصفاتها ، حيث قامت بتفخيم حرف (لام ، لفظ الجلالة) لأن ما سبقه حرف مفتوح ، كما جققت مخرج حرف (الهاء) في كلمة (يهدي) من الحلق دون السقوط عند النطق به، وأيضاً صفته التي يتصف بها وهي صفة (الهمس) .

- ولم تحقق في أدائها لكلمات (من يشاء) حكم الإدغام ،.حيث لا تتحقق أحكام التجويد إلا عند قراءة القرآن الكريم ، والأحاديث النبوية الشريفة فقط ، وإنما يجب تحقيق مخارج وصفات الحروف .

نتائج البحث

- يرى الإمام الغزالي (أن الصوت الجميل يثمر في القلب ثمره تسمى الوجد) وأيقن أن السبيل إلى استثارة القلوب والنفوس هو الصوت الجميل. فما بالنا بصوتٍ ينشد ويبدع في ذكر الله ورسوله الكريم (ص).

- تمتلك سعاد محمد صوت مرن ينساب في رشاقة ، ترسله على حريته دون قيد .

- يمكن تصنيف صوت سعاد محمد بصوت (الميتزو سوبرانو) (Mezzo soprano) .

- تفوقت وأبدعت في أدائها الغنائي لفيلم (الشيماء) والذي يعتبر علامة مميزه في الأفلام السينمائية الغنائية الدينية .

- لها قدره خاصة في امتلاك أدواتها وكيفية التحكم في استخدامها .
- اتسم صوتها بالمرونة والليونة في استخدامها التقنيات المختلفة وبخاصة التي أبدعتها على النغمات الطويلة والممتدة .
- المحافظة على الخط الغنائي في أدائها للقفزات اللحنية والأربيج لتمتعها بالإحساس والتخيل الذهني للنغمات الجديدة .
- انتقالها من الغناء الحر المسترسل إلى الغناء الموزون الموقع بسهوله ويسر دون تكلف .
- مزجت بحرفيه في أدائها بين الأداء التطريبي والتعبيري معاً لرسم صوره واضحة للمعنى الدرامي .
- استخدمت الكثير من تقنيات وأساليب الغناء العربي إلى جانب الغناء الغربي وأتقنت كلاهما لخدمة الدراما .
- استخدمت العديد من الحليات والزخارف المبتكرة .
- استخدمت مختلف رموز التعبير الديناميكي من خفوت صوتي إلى قوه صوتيه والتدرج بينهما .
- أبدعت وتفوقت في إخراج الحروف من مواضعها الصحيحة ، وأعطت كل حرف حقه ومستحقه رغم التباين وبخاصة مابين صفات (التفخيم ، الترقيق) .
- تميزت بمقدره ومهارة في استخدام عملية التنفس اللازمة للغناء .

قائمة المراجع

١- صميم الشريف : **الأغنية العربية** - وزارة الثقافة والإرشاد القومي – دمشق ١٩٨١ م

٢- محمد سعيد : **أشهر مائه في الغناء العربي** – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠٢ م

٣- محمد قابيل :- **موسوعة الغناء المصري في القرن العشرين** - الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٩٩ م

٤- **مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية** : نشرة تصدرها دار الأوبرا المصرية – وزارة الثقافة – العدد ٢١ – ٢٠٠٠ م

٥ - يعقوب وهبي ،منى البنداري ، محمود قاسم :- **موسوعة الأفلام العربية** - دار الكتب ٣٣٤١ ـ ١٩٩٤ م



التصميم الدرامي الشفيف والإدراك الخلاق المغرِّد في تشكيل الفنان مصطفى أحمد (١٩٣٠-١٩٩٩)

سيد هويدي (*)

على الرغم من أن التاريخ الفني شهد محاولات وتجارب كثيرة للاقتراب من التصوير المصري الفرعوني القديم، سواء من فنانين تشكيلين مصرين أو أجانب، وتعددت المحاولات التي وصلت في بعض الأحيان إلى حالة من الهوس بالفرعونيات، فإن أغلب هذه المحاولات انزلقت في المباشرة الصريحة، فيما أرادت أن تحتفي بهذا الفن الخالد، فإذا بهذه التجارب تقع في براثن التشويه والسطحية، بينما القلة القليلة هي التي استطاعت أن تعبر عن روح وفلسفة الأعمال الفنية الفرعونية، ومنها على سبيل المثال محمود مختار في مجال النحت الذي تأثر بقوة خطوط النحات المصري القديم، عندما التقط آخر أزميل سقط من يده، وأيضاً راغب عياد الذي استطاع أن يقارب فن التصوير الفرعوني في تعدد مستوياته.

أما الفنان المصور مصطفى أحمد.. أحد أبرز أفراد الجيل الثالث في حركة التشكيل المصرية، فقد استطاع أن ينفذ إلى المنطلقات الأساسية للفن المصري القديم، حيث تتسم أعماله بقوة البناء والصرحية المسكونة بالغموض والأسرار،

(*) باحث مصري في الفن التشكيلي

وهو الغموض الذي يفوق ما ذهب إليه عبد الهادي الجزار في لوحاته، كما ينتمي مصطفى أحمد إلى ذلك الطراز من الفنانين الذين ينطوي عملهم الإبداعي على أبعاد فكرية وفلسفية عبر حسابات عقلية دقيقة ومنظمة معتمداً على التصميم الدرامي لعناصر لوحته وليس فقط المهارة الفنية والإدراكية الخلاقة.

من رحم القاهرة الصاخبة ولد مصطفى أحمد في العام الذي اختاره أديب نوبل نجيب محفوظ عنوانا لروايته الشهيرة عن القاهرة ١٩٣٠، وتفتح وعيه مع أحداث ثورة يوليو العام ١٩٥٢، وتخرج في كلية الفنون الجميلة قسم التصوير في عام ١٩٥٤، بعد الثورة بعامين، لذلك يعد واحداً من جيل كامل تأثر بالمد الثوري، الحراك الاجتماعي الذي أحدثته الثورة، متفاعلا مع رغبتها في التقدم والتطور والتحديث، معايشا المناخ الثقافي والفني والفكري المنحاز إلى الفقراء، فقد ظل طوال حياته ملتزما بقضايا المجتمع الاشتراكي الجديد سواء في فنه، أو عمله الأكاديمي، حيث اشتغل في مجال التربية الفنية، ذلك المجال الذي كان المربى والمعلم (حبيب جورجي) قد كشف فيه عن أبعاد ونظرية جديدة تؤكد على أن الكوامن الفطرية لدى البشر تصلح لأي أساس فني بإحساس عال، وهى النظرية التي طبقها في قرية الحرانية تحت سفح أهرامات الجيزة على طريق هرم سقارة.

لذلك يقول الفنان جورج البهجوري عن مصطفى أحمد: حفنه من تراب مصر وأقدام مغروسة في طين القرى وروح شفافة كفراشة، أو طائر يغرد، يزك بإحدى قدميه.. هذا هو الإنسان مصطفى أحمد صاحب اللوحات الجدارية المتحفية عجنتها ألوان بلح التمر القديم في ريف مصر.

لكن عندما أمسك مصطفى أحمد بخط خفي يربطه بالفن المصري القديم، لم يعد إنتاج أو استنساخ صور الجداريات الفرعونية الصرحية، لكنه احتفظ بروح الفن القديم، بدافع وصل الماضي بالحاضر عبر إعادة صياغة للنموذج

ككل وليس مفردات وعناصر فقد، فلم نرقى أعماله أي محاولة لاستدعاء عناصر بعينها، بل عندما استحضر الهرم، جاء بجزء بسيط منه وليس كله، وعندما صور أبا الهول في لوحة (العمل في الحقل) جاء وكأنه حارس يقف وسط الفلاحات العاملات، في الوقت الذي جمع بين النيل وخطوط موحية تدلل على وجود الهرم، لكنه ليس الهرم ذاته.

اتكأ الفنان مصطفى أحمد في إبداعاته على ثقافة موسوعية تضافر فيها الأدب مع الموسيقى مع الرسم وأيضاً العمارة، بالإضافة إلى اقترانه بشريكة ورفيقة رحلة كفاحه د. سميرة أبو زيد التي تخصصت أيضاً في مجال التربية الفنية، وبحكم انتمائها إلى بلاد النوبة جنوب مصر، أصبح الانتماء إلى الأرض سمة مشتركة وحياتية.

تمتع مصطفى أحمد بريشة شديدة الحساسية تؤثر في المتلقي بشحنة عاطفية جياشة أشبه بمقام الصبا، أو صوت ناي، خاصة فيما يخص اللون، حيث اختار ألوانا، تتسق مع لون الأرض، ولجأ إلى كثافة لونية في شكل طبقات بعضها فوق بعض، لا تلغى الطبقة الجديدة الطبقة التي قبلها، بل تظهر من بين الثنايا عبر معالجة لونية متميزة، ألوان أخرى، وهى الطريقة التي تعكس دلالة عميقة، كأنها رقائق طبقات التاريخ الطويل الذي يميز شخصية مصر الفرعونية القبطية العربية الإسلامية.

اعتنى مصطفى أحمد ببناء لوحته فيما يشبه العمارة الفرعونية السامقة التي تتسم بقوة البناء والصرحية، وفيما تمسك بالملمس الخشن، الذي يتناغم مع شخوصه التي تبدو في أحيان كثيرة شبيهة بالتماثيل الفرعونية الحجرية الصامتة، وهو ما يكشف ارتباطه بأجداده، عندما اتخذت أشكاله ووحداته البصرية الشكل النحتي المجسم في مناخ أسطوري درامي أشبة بمسرحية اللوحة بل وانفرد بمعالجته لوحدات بصرية شائعة لكنها تحمل لدية معاني جديدة وبراقة، كمعالجته للشمس، والقمر، والإنسان، والأرض، والسماء حيث

تناولها بأساليب مبتكرة ومختلفة محتفظا بأصالتها ودلالة عمقها والإحساس بها ضمن الإطار العام للموضوع.

لذلك يقول عنه د. نعيم عطية في كتابه العين العاشقة: في أعمال مصطفى أحمد وحدة ممتازة في الأداء حتى لتمس بأصالة تلك الروح التي ولدت هذه اللوحات المحكمة البناء والتركيب على مدى مراحل مختلفة، لا تفقد وحدتها أو امتدادها.

وقد أمكن لمصطفى أحمد مهما تتابعت مراحله الفنية أن يفرض شخصيته ومزاجه بحيث لا تخطئ العين أعماله، فهي بطابعها الخاص تستطيع أن تقف متفردة وسط السيل المنهمر من الإنتاج الفني لا في مصر وحدها بل فى العالم بأسرة ويختتم د. عطية كلامه.. بقوله: ربما كان من أصعب مطالبة الفنان فى العصر الحديث أن يتفرد بطابعه' وأن يكشف الأغنية التي يغنيها فتلتصق به وسط خضم المغنين.

لقد استطاع مصطفى أحمد أن ينتقل من مرحلة فنية إلى أخرى في حياته بنعومة واعتدال، إلا انه عبر هذه المراحل ظل متواجدا مع عمله الإبداعي إلى الدرجة التي تجعله في حالة تألق حتى في سنواته الأخيرة.



نحو النص عند "فان ديك" ... من الجملة إلى الخطاب

أ. مبارك بلالي (*)

تمثل مقاربة "فان ديك" اللغوية، طرحًا جديدًا في مجال تحليل النصوص أو الخطابات ، فقد كشف عن مجموعة من الملحوظات النصية في الأنحاء السابقة تفتقر إلى المعالجة في إطار أوسع؛ فهناك ظواهر تتجاوز حدود الجملة، ومعالجتها في هذه الحدود قد لا يقود إلى نتائج واستدلالات دقيقة وعميقة، مثلما إذا عولجت في مستوى أوسع وهو مستوى النص أو الخطاب. هذه المقاربة تنظر إلى البنى السطحية على أنها بنى غير كافية لتفسير النص والكشف عن خصائصه وفهمه، وإنما ينبغي أن يربط النص ببنيات خارجية ، تتجاوز الحد السكوني الذي تقف عنده السرديات إلى مقاربة دينامية للنص .

إن مصطلح "نحو" هنا ، يشرف على مفهوم يتجاوز القواعد أو القيود الصارمة التي تطبق على النصوص إلى الدلالة على العلاقات الدلالية العميقة بين الجمل والمتتاليات الجملية، ولا يتضمن مفهوم القاعدة سوى مجموعة القوانين الاختيارية المستخلصة من النص ذاته، وليس لها أي سلطة خارجية مفروضة على النص سلفًا، خاصة إذا علمنا أن قوانين الدلالة تتصف بالدينامية والتغير، ومن هنا فإن تحديد المعنى الكلي للنص ينطلق من مجموع المعاني

(*) أستاذ مكلف بالدروس ، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة العقيد أحمد دراية – أدرار – الجزائر .

الجزائية للجمل التي تكونه ليصل إلى تحديد المعنى الكلي بوصف النص بنية كبرى أو بنية شاملة [1]

فالنص هو مجموعة من الممارسات النصية والتواصلية يرتبط ببعضها البعض ويتداخل بعضها مع البعض الآخر . وانطلاقاً من هذا فإن النص – بوصفه بناء نظريًا مجردًا – لا يتجسد إلا من خلاله الخطاب بوصفه فعلاً تواصلياً ، ومن ثم يتم الربط بين النص وسياقه التداولي . وقد تم "فان ديك" في هذا الصدد نظرية متكاملة تستفيد من المعطيات التداولية والسيوسيو – لسانية والسيكو – لسانية وغيرها ... من أجل معاينة أفضل للنصوص من خلال دراسة خصائص السياق بمختلف تمظهراته .

البناء النصي عند "فان ديك"

يتكون النص عادة من كلمات وجمل، غير أن أجزاءه الطبيعية ليست مؤلفة من تلك الكلمات والجمل، لأن الوقوف عند هذه الوحدات بمستواها اللغوي الصّرف لن يسهم في الكشف عن الخصائص النوعية المميزة للنص، ذلك أن النص هو مجموعة من المكونات الوظيفية والبنيوية معًا أو هو مجموعة من الممارسات النصيّة والتواصلية كما ذكرنا سابقًا .

فتعرّف الأجزاء المكونة للنصوص الأدبية يجب أن يشمل – بالإضافة إلى الاعتداد بالوحدات المادية المباشرة – يشمل الوظائف الفنية والخصائص التواصلية التي تتضافر مع بنى النص السطحية لتحقيق بناء الدلالة . وهنا يأتي مفهوم "البنية الكبرى" عند "فان ديك" ليعبر عن الوحدات البنيوية الشاملة، ويرتبط بالقضايا المعبر عنها بجمل النص بواسطة ما يسمى : القواعد الكبرى

---

[1] علم لغة النص ، سعيد حسن بحيري ، ص ١٨٣ .

(Macroregle) وهذه القواعد ما هو الأكثر جوهرية في مضمون نصّ متناول ككل [٢] ، إن هذه القواعد الكبرى تتمثل في قواعد :

١ ـ الحذف

٢ ـ الاختيار

٣- التعميم

٤ ـ التركيب أو البناء

فالقاعدة الأولى :

وهي الحذف تعني أن أية معلومة ليست جوهرية وليست ذات أهمية، يمكن أن تحذف ، فانطلاقا من أن النص هو مجموعة من الأقوال ينضم بعضها إلى بعض وليس من الضروري الاحتفاظ بكل تلك الأقوال إذ إن بعضها يحذف مما ليس له وظيفة يقوم بها النص، أي مما لا يعتبر فرضًا تترتب عليه نتائج في بقية النص [٣] .

ففي عبارة : "دخل الأستاذ إلى المدرج يتأبط كتاب الخصائص" نواجه ثلاثة أقوال :

أ - دخل الأستاذ ...

ب ـ يتأبط كتابًا

جـ - كان الكتاب هو كتاب الخصائص

فيمكن اختصار العبارة إلى " أ " و " ب " أو " أ " حتى إذا كان الخطاب لا يحتاج إلى معرفة عنوان الكتاب هل هو لابن جني أو لغيره ؟ أو ما إذا كان

---

[٢] السياق والنص الشعري على أيت أو شان ، ص ٧٨ .
[٣] بلاغة الخطاب وعلم النص ، صلاح فضل ، ص ٢٥٧ .

مرجعًا أو مصدرًا ... ففي هذه الحال تعتبر هذه المعلومات قليلة الأهمية بالنظر إلى النص الكامل .

وعلى الرغم من أنه من الناحية الشكلية يمثل الحذف قاعدة إلغاء – وكذلك الاختيار – فإن بعض الباحثين يعدون الحذف علاقة اتساقية أو نصبه بين الجمل وليس داخل الجملة الواحدة، لأن العلاقة بين أطراف الجملة علاقة بنيوية لا يقوم فيها الحذف بأي دور اتساقي .[٤]

وأما القاعدة الثانية :

وهي الاختيار وتعني حذف بعض المعلومات وإلغاء البعض الآخر مع مراعاة وضوح العلاقة بين المحذوف والمتروك ، ففي مجموعة من الأقوال مثل :

أ - اشترى محمد كتابًا

ب – وضعه في محفظته

جـ - وصل به إلى المكتب وبدأ في قراءاته .

فطبقًا لقاعدة الاختيار يمكن أن نحذف الجملتين الأولى والثانية، فهما طبقًا لشروط القول نجدهما فرضين مكملين، أو هما نتيجتان لقول آخر غير محذوف وهو " ج " ، فواضح أنه يترتب على الوصول بالكتاب إلى المكتب أن يكون الكتاب قد اشترى أو أعير، كما يترتب عليه وضعه في محفظة أو غيرها [٥] .

---

[٤] لسانيات النص ، مدخل إلى انسجام الخطاب ، محمد خطابي ، ص ٢١ – ٢٢ .

[٥] قاعدة الاختيار تشبه – في مضمونها العام – ما يعنيه مفهوم "الإطار" عند العلماء الذكاء الصناعي؛ فهم يعرفون الإطار بأنه بنيات معطيات جاهرة في الذاكرة، فلا يحتاج المتلقي إذا صادف كلمة "مدرج" مثلا إلى أن يذكر بأن لهذا المدرج سقفا وبابًا وكراسي وغيرها، باعتبار أن هذه المعلومات جاهزة لديه وهي معلومات تبعية

وأما القاعدة الثالثة :

فهي التعميم وتقضي بحذف البيانات الجوهرية ففي مجموعة من الأقوال مثل :

أ - في الجامعة كان هناك معرض الكتاب

ب – كان هناك احتفال

جـ - كانت هناك ندوة فكرية وثقافية .

يمكن أن نضع بدلاً منها "قولاً واحدًا وهو " في الجامعة كانت هناك مجموعة من النشاطات الثقافية" ، إذ إن كل الأقوال السابقة متضمنة من الناحية التصويرية أو المفهومية في القول "د" ، ومن هنا فإن قاعدة التعميم تضع التصور الكلي موضع الجزئيات المحذوفة ، وهو يشملها كلها.

وأما القاعدة الرابعة :

فهي قاعدة البناء والتركيب "فأي موقف يتطلب مجموعة من الشروط والمواصفات والنتائج التي يمكن أن تكون في جملتها مفهومًا عامًا كليًا يمكن إعادة تكوينه في جملة واحدة" [٦]

فمثلاً لدينا الأقوال الآتية :

أ - اجتزت امتحان البكلوريا

ب – اخترت تخصص علوم هندسة .

جـ - تناقشت مع مجموعة من التخصصيين .

د - تابعت دروس الهندسة التطبيقية .

---

[٦] بلاغة الخطاب وعلم النص ، صلاح فضل ، ص ٢٥٩ .

إن هذه الأقوال يمكن تقسيمها إلى تفصيل أدق غير أنها في مجملها يمكن أن يتضمنها قول واحد هو : التحقت بالجامعة، فمن المعلوم أن الالتحاق بالجامعة يقتضي كل تلك العناصر التبعية السابقة في " أ " و " ب " و " ج " و " د " .

إن هذه القواعد لا يمكنها أن تعمل إلا من خلال معرفة المتلقي بعالم المفاهيم أو المعرفة الخلفية [7] التي تضم تجارب المتلقي السابقة والمعارف المتراكمة نتيجة احتفاظه بالخطوط العريضة للنصوص .

بني النص الفوقية :

وهو نوع من البني الإجمالية للنصّ متعلق بالترابط الداخلي الكلي لنص أكثر مما يتعلق بمضمونه مباشرة ... وأشهر نموذجين من البني الفوقية هما : الخطاطة السردية والخطاطة الحجاجية .

أسلوب النص :

إن اختيار الكلمات والجمل يخضع إلى حالة المتكلم الذهنية ومواقفه والانفعالات التي يريد التعبير عنها، بهدف حث قارئه / مستمعة أو المتلقي بشكل عام على تفسير هذه المميزات الأسلوبية بوصفها إشارات وعلامات على حالته النفسية في وقت بعينه [8] .

بني النص البلاغية :

تظهر بني النص البلاغية في جميع المستويات النصثية : المستوى الصوتي، المعجمي، البني الجملية، العلاقات بين الجمل، والبني الكبرى، وكذا البني الفوقية والبني البلاغية تهدف إلى إحداث فاعلية للنص في مقام تواصلي،

---

[7] ينظر : لسانيات النص ، مدخل إلى انسجام الخطاب ، محمد خطابي ، ص ٦١ وما بعدها .
[8] السياق والنص الشعري ، علي آيت أوشان ، ص ٨١ .

وتلعب دورًا خاصًا واستراتيجيًا في منح النص بنية إضافية ... وتغيرات البني البلاغية هي :[٩]

١- الحذف

٢- الإضافة / التكرار .

٣- المبادلة .

٤- الاستبدال

إن هذه المعطيات الضرورية في النصوص ومعالجتها تنطلق من أساس راسخ هو أن النصوص و (سياقاتها) تعد مادة بحث وتدريس في أكثر من مجال وميدان،فبإضافة إلى علمي اللسانيات والآداب تدرس النصوص أيضًا في الانتروبولوجيا وعلم النفس واللاهوت وفي العلوم القانونية والتاريخية وغيرها[١٠] .

نقول هذا على الرغم من أن "فاك ديك" في تحديده لمفهوم النص ارتكز على النص الأدبي يقول في مقدمة مقاله (النص ، بناه ووظائفه ، مدخل إلى علم النص) : " لكي نجيب بجدية عن السؤال المتعلق بمعرفة الخصائص النوعية التي تتصف بها النصوص الأساسية ... "[١١] .

لقد أخذ السياق مسارًا أكثر بعدًا مع الدراسات التداولية فقد عمّق أصحابها مفهوم السياق متجاوزين في ذلك الإطار اللغوي المحض إلى السياق الاجتماعي والثقافي، والسياق أداة إجرائية فعّالة لا يمكن الاستغناء عنها إذ يلعب دورًا بارزًا في تحديد المعنى وفهم الملفوظات .

---

[٩] المرجع نلفسه ، ص ٨٢ .
[١٠] المرجع نفسه ، ص ٧٩ .
[١١] المرجع نفسه ، ص ٧٨ ،

فانطلاقًا من هذا المفهوم الواسع للسياق درس "فان ديك" السياق وقسّمه إلى المستويات الآتية :

١ – السياق التداولي :

إن الملفوظات اللغوية أو النصوص من حيث بنيتها الشكلية لا تمثل حقيقة الخطاب أو النص وإنما حقيقته تكمن فيما تؤديه هذه الملفوظات من وظائف أو بمعنى آخر إن "الأشكال" و "المضامين" لا تكفي لمعرفة خواص النص، بل يجب توافر شروط أخرى تساهم في عملية التأويل ومن ضمنها السياق التداولي، الذي يعمل على تأويل النص بوصفه فعلاً كلاميًا [١٢] . فمهمة التداولية أو البرغماتية تحديد الشروط الضرورية لتكوين أفعال الكلام التي تشكل عناصر حاسمة في أية عملية اتصال ناجحة شريطة توافر بعض الشروط التي ينبغي تحديدها وراء كل جملة أو مجموعة من الجمل المنتجة فعله (شفهيًا أو كتابيًا) [١٣] .

ويعتمد السياق التداولي على استحضار مجموع العوامل النفسية، والاجتماعية التي تحدد نسقًا ملائمًا من الأفعال الكلامية ومن هذه العوامل : المعرفة التي يمتلكها مستعملو اللغة ورغباتهم وإرادتهم وأشياؤهم المفضلة، وآراؤهم وكذا علاقاتهم الاجتماعية ... [١٤]

لابد – إذن – أن يضم مفهوم التداولية النصية مجموع الشروط التي تمكن من ترتيب أفعال الكلام في متواليات ، مثلها في ذلك مثل بني النص الفوقية التي هي عبارة عن مجموعة من المتتاليات الجملية ... فهنالك بنى تداولية كبرى تمكن من تأويل المضمون الإجمالي للنص، وتسهم في الكشف عن خصائصه الداخلية .

---

(١٢) ينظر مقدمة إلى علم الدلالة الألسني ، هربيت بركلي ص ١١٠ .
(١٣) نفسه ص ١١٠ .
(١٤) السياق والنص الشعري ، ص ٨٢ – ٨٣ .

٢ – السياق الإدراكي :

إن فهم النصوص وتأويلها لغرض تواصلي تمثل هدفًا يسعى إليها الملتقي، ومن ثم فإن الملتقي سيفهم أولاً الكلمات ثم مجموعة الكلمات والجمل، وسينطلق من بينة النص السطحية ليترجمها إلى مضمون، أي إلى معلومات مفهومية .

ومن أجل توضيح السياق الإدراكي ، كشف "فان ديك" عن مجموعة من المعطيات يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار وهي [١٥] :

١- استعانة مستعمل اللغة بمعرفته للعالم انطلاقًا من تجاربه المخزنة في الذاكرة ومجموع الممارسات على النصوص، خاصة النصوص المشابهة للنص المواجه .

٢- تخزين القضايا في الذاكرة الطويلة الأمد فحتى تؤول نصًا معينًا يتعين علينا إقامة روابط بين جملة وأخرى في الذاكرة العملية، ثم نحرر هذه الذاكرة العملية جزئيًا من حمولتها وندخل فيها من جديد معلومات جديدة .

٣- لكي نتمكن من إضفاء ترابط خطي على نص معين يجب أن تحفظ المعلومات في الذاكرة العملية، ولا نكون بحاجة إلى تسجيلها باستمرار في الذاكرة الطويلة الأمد .

٤- من المهم جدًا – عند إرادة فهم النص – أن تكون كمية المعلومات الكبرى التي يمكن استخلاصها من نص ما منظمة ومبينة ومختصرة، ومن أجل ذلك تلعب البنى الكبرى دورًا أساسيًا في المعالجة الإدراكية للنص، وهنا يمكن للبنى الكبرى للنص أن تقوم

(١٥) السياق والنص الشعري، ص ٨٤ .

بدور ما عند إرادة التذكر . فقد وظف بارتليت مصطلح "تشييد"للدلالة على تذكر بعض أجزاء النص فـ "قدرتنا على تذكر الخطاب ليست مبنية على إعادة إنتاج الخطاب بطريقة قويمة وإنما على تشييده ، وتستعير عملية التشييد هذه المعلومات من الخطاب المواجه سابقًا ، بالإضافة إلى المعرفة المستعارة من التجربة المرتبطة بالخطاب الذي بين أيدينا من أجل بناء تمثيل ذهني" [١٦].

يقترح "فان ديك" مصطلح "الاستعداد" الإدراكي وهو مصطلح يشرف على مجموع معارفنا وآرائنا يضاف إلى ذلك البنى الفوقية والبنى البلاغية التي هي منظمات مهمة للمعلومات النصية في الذاكرة [١٧] .

٣ ـ السياق النفسي الاجتماعي :

إن الكشف عما يمكن أن تحدثه النصوص من أثر في مستعملي اللغة فرديًا أو جماعيًا، يعد هدفًا يسعى إليه دارس اللغة العربية، فهناك عوامل اجتماعية ونفسية تؤدي دورًا مهمًا في فهم النص وتأويله .

وثمة مبادئ ثلاثة [١٨] صاغها "فان ديك" ورأى أن لها إسهامًا حاسمًا في مدى تأثير النصوص في مستعملي اللغة .

وأما المبدأ الأول :

فهو "الوظيفية" فمستعمل اللغة ينمي لديه نوعًا من المعرفة والمواقف التي يستطيع استخدامها في نشاطه الإدراكي والاجتماعي، فالمعرفة تضمن إتمام بعض الافعال ، بينما المواقف تعمل على تنظيم هذه الأفعال .

---

[١٦] السانيات النص ، مدخل إلى انسجام الخطاب ، ص ٦٨ ـ ٦٩ .
[١٧] ينظر السياق والنص الشعري ، ص ٨٦ .
[١٨] السابق ، ص ٨٥ .

وأما المبدأ الثاني :

فهو الترابط الإدراكي ، ومفاده أن مستعمل اللغة يفضل المعرفة والمواقف التي تتفق مع المعرفة والمواقف المستوعبة قبلاً .

وأما المبدأ الثالث :

هو تحقيق الذات اجتماعيًا وشخصيًا، فمن المهم أن تكون المعرفة والمواقف متفقة مع الآراء التفسيرية التي يكونها الفرد عن ذاته وعن علاقاته مع باقي أعضاء مجتمعه .

٤ ــ السياق الاجتماعي :

الفعل الكلامي هو فعل اجتماعي ، ومن أجل ذلك يعد "فان ديك" اللسانيات الاجتماعية مما تولي الكثير من الأهمية للعلاقة القائمة بين السياق الاجتماعي واستعمال اللغة .

إن ممارسة التأثير من النص على المقام الاجتماعي، وكذا تأثير المقام الاجتماعي على النص يمارسان بواسطة الاستعداد الإدراكي للمستعمل، فمهما كان للمقام الاجتماعي من تفسيرات اصطلاحية، فإن مستعمل اللغة يمارس تأثيره على فهم النص من خلال آرائه ورغباته وحاجاته .

٥ ــ السياق الثقافي :

النص ظاهرة ثقافية ، ومن ثم فإنه بالإمكان استخلاص استنتاجات حول البنية الاجتماعية لجماعة ثقافية معينة، وغالبًا ما تمكن دراسة النصوص من استخراج خصائص مجتمع معين، من حيث الحقوق والواجبات والقواعد والأعراف وغيرها ... وبالجملة فإن تحليل النص عند "فان ديك" هو ممارسة ذات فاعلية كبيرة ، في إطار التحليل العام للثقافة وتمظهراتها .

وختامًا .. فإن الدراسة المنهجية للنصوص عند "فان ديك" لا يمكن إلا أن تكون مشتركة بين عدة ميادين علمية، ذلك أن النصوص لا تمتلك فقط بنيات نحوية في مستوى الأصوات والمعجم والتركيب والدلالة، وإنما أيضًا تمتلك بنيات أخرى مثل البنى الفوقية ، والبنى الأسلوبية، والبلاغية التي تعد مسئولة عن عدة مستويات في النص .

ثبت بالمراجع :

- بلاغة الخطاب وعلم النص ، د. صلاح فضل، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٩٢م ، د ط .
- السياق والنص الشعري – من البنية إلى القراءة - ، علي آيت أوشان ، دار الثقافة، الدار البيضاء، المملكة المغربية ، د ط ، د ت .
- علم لغة النص ، المفاهيم والاتجاهات ، د. سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار، ط ١، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٤م .
- لسانيات النص ، مدخل إلى انسجام الخطاب ، محمد خطابي ، المركز الثقافي العربي، ط ١ ، ١٩٩١م .
- مقدمة إلى علم الدلالة الألسني، هربيرت بركلي ، . تر : د. قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة ، د ط ، د ت .



مفهوم النثر في التراث النقدي المغاربي

د. مصطفى البشير قط (*)

أجدني محتاجا بادئ ذي بدء إلى أن أدفع مقولة ملكت الأفئدة و الألباب على عموميتها ، حتى بات الفكاك منها أشد على المرء من خرط القتاد ، تلك المقولة هي أن "الشعر ديوان العرب " و الحقيقة أن هذه المقولة إذا كانت تنطبق على العصر الجاهلي و حقبة من العصر الإسلامي لطبيعة ثقافتهما الشفاهية المناسبة للبداوة ، فإنها لا تنطبق بدقة على ما تلاهما من عصور الأدب العربي التي غدا فيها النثر من ديوان العرب أيضا بعدما زاحم الشعر في مكانته التي تربع عليها لسنين طوال ، على اعتبار أن النثر بطبيعته الكتابية يعد الوجه الأنسب للحضارة التي بدأت تلقي بظلالها على المجتمع العربي منذ بزوغ الإسلام.

ولقد ثار جدل بين الباحثين و الدارسين للأدب العربي حول أيهما أسبق في الظهور : الشعر أم النثر ؟ و لماذا ؟ و هو السؤال الذي سوف يفضي فيما بعد إلى سؤال آخر استغرق حقبة مديدة من تاريخ

(*) أستاذ محاضر – جامعة المسيلة – الجمهورية الجزائرية

النقد العربي، كما استغرق جهد كثير من النقاد حول أيهما أفضل الشعر أم النثر؟

وقد خاض النقاد المغاربة على غرار نظرائهم المشارقة في هذه القضية ؛ وفي هذا الصدد رأى عبد الكريم النهشلي (ت ٤٠٣هـ) ـ وهو أستاذ ابن رشيق ـ أسبقية النثر على الشعر إذ ينسب إلى بعض العلماء بالعربية قوله : " أصل الكلام منثور ثم تعقبت العرب ذلك ،و احتاجت إلى الغناء بأفعالها ، و ذكر سابقيها ووقائعها، و تضمين مآثرها .. " [١] ، ثم أكد هذا الرأي ووافقه في موضع آخر فقال : " و لما رأت العرب المنثور يند عليهم ، و يتفلت من أيديهم ، و لم يكن لهم كتاب يتضمن أفعالهم تدبروا الأوزان و الأعاريض ، فأخرجوا الكلام أحسن مخرج بأساليب الغناء ، فجاءهم مستويا ، ورأوه باقيا على مر الأيام ، فألفوا ذلك وسموه شعرا " [٢] .

وإلى عكس هذا الرأي ذهب بعض المستشرقين [٣] ، و شايعهم في ذلك الدكتور طه حسين الذي رأى أن العرب في الجاهلية كانوا يعيشون عيشة بدائية أولية ، و الحياة الأولية لا تتطلب النثر الفني لأنه لغة العقل ، بقدر ما تتطلب الشعر لأنه لغة العاطفة والخيال [٤] .

ومهما يكن من صحة هذا الرأي أو ذاك فقد أفضى التساؤل السابق حول أسبقية الشعر أم النثر إلى تساؤل آخر حول أيهما أفضل ؟

وإجابة عن هذا السؤال رأى عبد الكريم النهشلي المسيلي ـ أستاذ ابن رشيق ـ أفضلية الشعر على النثر لأنه " أبلغ البيانين ، وأطول

اللسانين ، وأدب العرب المأثور، وديوان علمها المشهور"، مضيفا إلى ذلك أسبابا نفعية تتعلق بوظيفة الشعر إذ " ترتاح له القلوب، و تجذل له النفوس ، و تصغي إليه الأسماع ، وتشحذ به الأذهان ، وتحفظ به الآثار، وتقيد به الأخبار " (٥) .

ويذهب ابن رشيق المسيلي (ت٤٦٣هـ) مذهب أستاذه النهشلي في تفضيل الشعر على النثر ، فيقول : " كلام العرب نوعان منظوم ومنثور، و لكل منها ثلاث طبقات ؛ جيدة ، و متوسطة، و رديئة، فإذا اتفقت الطبقتان في القدر و تساوتا في القيمة ، و لم يكن لإحداهما فضل على الأخرى كان الحكم للشعر ظاهرا في التسمية ، لأن كل منظوم أحسن من كل منثور من جنسه في معترف العادة " (٦) .

ويبدو ابن رشيق منتصرا للشعر منذ بداية كتابه العمدة الذي بناه على فضل الشعر ومحاسنه و آدابه، وقد يكون السبب في ذلك أنه ألف كتابه دفاعا عن الشعر والشعراء في عصر غالبهم فيه الكتاب ونازعوهم مكانتهم ، ومن ثم جاءت مادة كتابه كلها في هذا الموضوع، و لم يكن حديثه عن النثر إلا ما جاء بصدد المفاضلة بينه و بين الشعر، وإن كانت هذه المفاضلة في الحقيقة غير عادلة ، لأنه أفاض في الحديث عن فضائل الشعر فجاء حديثه عنها مطنبا ، بينما كان حديثه عن فضائل النثر مجرد إشارات عابرة .

وقد تناول ابن خلدون (ت ٨٠٨هـ) القضية من جهة أخرى فرأى أن حظ المغاربة من الأدب والبلاغة عموما ضعيف،فلهم مرتبة

المشارقة والأندلسين في صناعتي الشعر والنثر،ولم ينبغ في الشعر والكتابة عندهم إلا القليل ،كابن رشيق وابن شرف ويرى أن المغاربة لم تزل طبقتهم في البلاغة حتى الآن مائلة إلى القصور،وأهل الأندلس اقرب منهم إلى تحصيل هذه الملكة بكثرة معاناتهم ،وامتلائهم من المحفوظات اللغوية نظما ونثرا " [٧].

ويرجع ابن خلدون سبب هذا القصور إلى استيلاء لغة العجم على ألسنتهم ،فكانت هذه أعرق في العجمة،وأبعد عن اللسان الأول ،كان لهم قصور تام في تحصيل ملكته بالتعلم" [٨].

هذا عن مكانة النثر عند النقاد المغاربة بالقياس إلى الشعر،فماذا عن مفهومهم للنثر؟

إذا أردنا أن نتتبع مدلول كلمة "نثر" ومرادفاتها في موروثنا النقدي المغاربي، فإننا نجد النقاد يدرجون النثر تحت قسمة عامة هي الكلام الأدبي الذي يشمل الشعر والنثر،كما نص على ذلك عبد الكريم النهشلي بقوله:أصل الكلام منثور" [٩]،وابن رشيق بقوله: " كلام العرب نوعان:منظوم ومنثور" [١٠] ،كما خصص ابن خلدون الفصل الرابع والأربعين من مقدمته الشهيرة للحديث عن انقسام الكلام إلى فني: النظم والنثر[١١].

ولتحديد مفهوم النثر في التراث النقدي المغاربي لابد من تحديد مفهوم هذه اللفظة، وتتبع تطورها الدلالي في معجماتنا اللغوية،منذ كانت ذات دلالة مادية حسية إلى أن صارت مصطلحا لذلك الفن القولي

الذي يقابل الشعر، ويبدو أن كلمة "نثر" ترجع في لغتنا إلى أصل مادي حسي هو " النثرة" أي : الشيء المتفرق ،فقد ورد في لسان العرب: "النثر: نثرك الشيء بيدك ترمي به متفرقا مثل: نثر الجوز واللوز والسكر،وكذلك نثر الحب إذا بذر، وهو النثار...والنثار: فتات ما يتناثر حوالي الخوان من الخبز ونحو ذلك من كل شيئ"[12].

وفي القاموس المحيط: " نثر الشيء ينثره ، وينثره نثرا ، ونثارا : رماه متفرقا"[13]

وهكذا نلاحظ مما سبق أن لفظة "نثر" تحمل دلالة الشيء المبعثر المتفرق المشتت ، وهذا يعني عدم الانتظام ، وعدم الانتظام من سمات " النثر" في الكلام الذي يقابله النظم (=الشعر) ثم أخذت اللفظة بعد ذلك دلالة معنوية بمعنى الكلام، إذ ورد في أساس البلاغة، ":رأيته يناثره الدر إذا حاوره بكلام حسن،ورجل نثر: مهذار،ومذياع للأسرار، قال نصر بن سيار:

لقد علم الأقوام مني تحملي إذا النثر الثرثار قال فأهجرا [14].

فالنثر هو الكلام المتفرق الذي لا جامع له من نظام تشبيها له بنثر المائدة،ونثر الحب ونثر اللؤلؤ والدر.

وهكذا فقد أخذت اللفظة دلالة الكلام الكثير المتفرق ثم أصبحت مقصورة على الكلام الأدبي الفني الذي يرقى على مستوى الكلام اليومي العادي مضمونا وشكلا،وقد استعملها الأدباء والنقاد بهذا

المفهوم،فهي تعني عندهم الكلام الفني غير المنظوم الذي يقابل الكلام الفني المنظوم وهو الشعر،فقد ذكر ابن رشيق أن " كلام العرب نوعان : منظوم ومنثور" ويقصد بالمنظوم : الشعر، وبالمنثور:النثر ، ويقسم ابن البناء المراكشي (ت ٧٢١هـ) الأدب إلى قسمين : الشعر والنثر، ويقول في تعريف كل منهما: "وينقسم القول إلى موزون مقفى وهو المنظوم،وإلى غير ذلك وهو المنثور"[١٥] ،فابن البناء المراكشي يقيم مفهومه للنثر على أساس " النقض" بمعنى أن النثر هو نقيض الشعر،فإذا كان الشعر هو الكلام الموزون المقفى،فإن النثر هو الكلام الخالي من الوزن والقافية،ومن ثم فهو يفرق بين الشعر والنثر بعنصري الوزن والقافية.

ولا يختلف مفهوم ابن خلدون للنثر عن مفهوم ابن البناء المراكشي،كما يظهر ذلك من خلال تقسيمه الكلام الأدبي إلى قسمين: شعر ونثر،إذ يقول :" اعلم أن لسان العرب وكلامهم على فنين في الشعر المنظوم وهو الكلام الموزون المقفى،ومعناه الذي تكون أوزانه كلها على روي واحد وهو القافية،وفي النثر وهو الكلام غير الموزون"[١٦] ،ثم يقسمه من حيث الشكل الأدبي أو الأجناس النثرية إلى خطب ورسائل، ويقسمه من حيث اللفظ وصورة التعبير إلى نثر مرسل ، و نثر مسجوع ، و يحاول المقاربة بين هذا النوع الأخير و الشعر من حيث أن النثر قد غزته أساليب " الشعرية " فيقول: "وقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر وموازينه في المنثور من كثرة الأسجاع والتزام التقفية...وصار هذا المنثور إذا تأملته من باب الشعر

وفنه ، ولم يفترقا إلا في الوزن ...وهذا الفن المنثور المقفى أدخل المتأخرون فيه أساليب الشعر"[١٧] .

ويرى ابن خلدون أننا نستطيع أن نميز بين الشعر والنثر بثلاثة أشياء:

أولا: من حيث الوزن: ويتضح هذا من خلال تعريفه لكلا الفنين،إذ يخص الشعر بالوزن، والنثر بعدم الوزن،بينما يجعل القافية شيئا مشتركا بين الفنين خاصة في النثر المسجع،وهو "الذي يؤتي به قطعا ،ويلتزم في كل كلمتين منه قافية واحدة يسمى سجعا"[١٨].

ثانيا: من حيث الأغراض:لأن لكل من هذين الفنين أغراض تختص به ، فمن مذاهب الشعر النسيب والمديح والهجاء والرثاء ، ومن مذاهب النثر الخطب والدعاء ،وترغيب الجمهور وترهيبهم ،والمخاطبات السلطانية،والمكاتبات الديوانية، يقول: "مثل النسيب المختص بالشعر والحمد والدعاء المختص بالخطب والدعاء المختص بالمخاطبات وأمثال ذلك"[١٩].

ثالثا:من حيث الأسلوب: فلكل من الفنين أسلوبه الذي يميزه عن الآخر،فأساليب الشعر يناسبها كما يقول:" اللوذعية وخلط الجد بالهزل والإطناب في الأوصاف،وضرب الأمثال ،وكثرة التشبيهات والاستعارات"[٢٠]، وأما الترسل فأكثر ما يمتاز به كما يقول: " إطلاق الكلام وإرساله من غير تسجيع إلا في الأقل النادر، وحيث ترسله الملكة إرسالا من غير تكلف له ، ثم إعطاء الكلام حقه في مطابقته

لمقتضى الحال، فإن المقامات مختلفة،ولكل مقام أسلوب يخصه من إطناب أو إيجاز أو حذف أو إثبات أو تصريح أو إشارة أو كناية أو استعارة"(٢١).

ويرى أن استعمال أساليب الشعر في النثر مما جرى عليه كتاب عصره يعد شيئا مذموما (٢٢).

ومما سبق نستنتج أن "النثر" في عرف النقاد المغاربة فن قولي غير منظوم يقابل الشعر بعده فنا قوليا منظوما، والفرق بين الشعر والنثر لا يكمن إلا في عنصر النظم (الوزن) فقط،وكأن هؤلاء النقاد لم يدركوا أن في النثر نوعا من النظم والإيقاع الناجم عن التشكيل اللغوي أولا،ومن ضروب المحسنات البديعية المستعملة ثانيا،وقد لاحظ طه حسين أن النقاد العرب القدامى عموما لم يفرقوا بين الشعر والنثر إلا في الوزن والقافية وأما فيما سوى ذلك فإنهما متساويان ينطبق على أحدهما ما ينطبق على الآخر،فقال عن هؤلاء النقاد بأنهم "لم يلحظوا أي فارق بين ما هو (شعر) وما هو(خطابة)،وكل ما يفرق عندهم بين الشعر والنثر إنما هو الوزن والقافية،ولما كان لهذين علم خاص هو العروض،فقد أصبح النثر والشعر عندهم متساويي الحظ من (العبارة)فما يقولونه عن أحدهما يقولونه على الآخر، وقواعد البلاغة التي يطبقونها على النثر تنطبق عندهم على الشعر"(٢٣) ، ومعنى هذا أن ملمح " الأدبية" متوفر في الشعر والنثر على السواء وإن كان بدرجة متفاوتة ، على عكس ما ذهب إليه بعض الباحثين المعاصرين من أن النقاد العرب إذا " قابلوا بين الشعر والنثر فإنما على أساس أن

الأول كلام أدبي، وأن الثاني كلام غفل، ليست له خصائص فنية"[٢٤].

وهكذا لا نكاد نجد فرقا في قواعد البلاغة بين الشعر والنثر عند النقاد المغاربة والمشارقة على السواء،فما ينطبق على هذا ينطبق على ذاك يظهر ذلك واضحا جليا من خلال الشواهد والأمثلة التي يسوقونها على آرائهم من الشعر والنثر على حد سواء، وهي نتيجة استخلصوها من واقع الحال،إذ أن الأساليب التي كان يتبعها الناثرون في صياغة خطبهم ورسائلهم هي تلك الأساليب الشعرية والمتمثلة خصوصا في الأسجاع الكثيرة ، و في المحسنات اللفظية و المعنوية الأخرى كالجناس والطباق والمقابلة والتورية وغيرها كما أشار إلى ذلك ابن خلدون.

ولعل هذا يعد سببا من الأسباب التي جعلت النقاد لا يهتمون بالتنظير للنثر الفني لأنهم اعتبروا "البلاغة علما كليا يشمل الشعر والنثر"[٢٥]،ومن ثم رأوا ألا غنى من تكرار الحديث، وبذلك لم ترق محاولاتهم إلى مستوى وضع نظرية للنثر على غرار النظرية التي وضعوها للشعر ، إذ لم يستطيعوا حتى أن يضعوا حدا واضحا دقيقا للنثر يبين ماهيته وعناصره كما فعلوا في الشعر،وربما يرجع ذلك إلى أن العرب أمة شعر أولا،وأمة كتابة ثانيا كما قيل،ومن ثم أعطوا الأولوية للتنظير للشعر،وكأن ذلك يغنيهم عن التنظير للنثر.

الهوامش :

(١) الممتع في صنعة الشعر:للنهشلي،تحقيق عباس عبد الساتر ،دار الكتب العلمية،بيروت ،ط ١، ١٩٨٣،ص:١١.

(٢) المصدر نفسه ، ص: ١٨ .

(٣) ينظر النثر الفني في القرن الرابع الهجري : د/زكي مبارك، المكتبة العصرية ، لبنان ،د.ت،٣٧/١ ، وما بعدها

(٤) ينظر من تاريخ الأدب العربي :طه حسين ،دار العلم للملايين ، بيروت،ط١٩٨٢،٤، ٤١٤/٢، ومن حديث الشعر و النثر : لطه حسين ، دار المعارف ، مصر ، ط١٠، ١٩٦٩،ص : ٢٢-٢٤، وينظر رأي مخالف في كتاب : الأدب العربي وتاريخه في العصر الجاهلي : لمحمد هاشم عطية ، دار الفكر العربي، دون مكان، ١٩٩٧ ، ص:٥٨-٦٦

(٥) الممتع في صنعة الشعر : للنهشلي ، ص: ١١ .

(٦) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده:لابن رشيق ،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل،بيروت،ط١٩٨١،٥، ١٩/١

(٧) مقدمة ابن خلدون ،دار الرائد العربي،بيروت ،ط٥، ١٩٨٢، ص: ٥٦٥

(٨) المصدر نفسه،ص:٥٦٥.

(٩) الممتع في صنعه الشعر: للنهشلي،ص:١١.

(١٠) العمدة:لابن رشيق ، ١٩/١

(١١) مقدمة ابن خلدون نص:٥٦٦.

(١٢) لسان العرب المحيط:لابن منظور إعداد وتصنيف يوسف خياط،دار لسان العرب،بيروت،د.ت، مادة (نثر).

(١٣) القاموس المحيط:للفيروز آبادي،دار الكتب العلمية ،بيروت ط١،١٩٩٩،١، مادة (نثر)

(١٤) أساس البلاغة: للزمخشري، تحقيق عبد الرحيم محمود،دار المعرفة بيروت،دون تاريخ ،مادة (نثر).

(١٥) ابن البناء المراكشي:الروض المريع في صناعة البديع،تحقيق رضوان بن شقرون،دار النشر المغربية، الدار البيضاء،١٩٨٥، ص:٨١.

(١٦) مقدمة ابن خلدون ،ص:٥٦٦.

(١٧) ينظر مقدمة ابن خلدون ،ص :٥٦٧.

(١٨) مقدمة ابن خلدون ،ص :٥٦٧.

(١٩) مقدمة ابن خلدون ،ص :٥٦٧

(٢٠) مقدمة ابن خلدون ،ص :٥٦٧-٥٦٨.

(٢١) مقدمة ابن خلدون، ص: ٥٦٨

(٢٢) ينظر مقدمة ابن خلدون، ص: ٥٦٨.

(٢٣) البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر: د/طه حسين، مقدمة لكتاب نقد النثر المنسوب خطأ إلى قدامة بن جعفر، المكتبة العلمية بيروت ١٩٨٠، ص:١٦.

(٢٤) مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع الهجري: توفيق الزيدي ، سراس للنشر، تونس، ١٩٨٥، ص:٩٨.

(٢٥) البلاغة ومقولة الجنس الأدبي: د/محمد مشبال، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد١١، المجلد٣٠، سبتمبر ٢٠٠١، ص: ٦٦.

المادة غير العربية

* البحث
* المقال النقدي



استراتيجيات سردية في رواية "شباب الآنسة جين برودي" لموربيل سبارك

د. مها عبد المنعم عمارة (*)

الملخص

يقدم هذا البحث دراسة لرواية "شباب الآنسة جين برودى" لموربيل سبارك كنص ما بعد حداثى، حيث أنه يوجز السمات المميزة لخطاب ما بعد الحداثة بكل مضامينه وأشكاله كافة. وتتمحور الرواية من حول الواقع المعيشي في مدرسة بنات تقليدية تقوم بتعليم بنات الطبقة البورجوازية في مدينة أدنبرة، وتشرف عليها جين برودى المعلمة المستبدة، غريبة الأطوار، التي تتبع أيديولوجية صارمة في معاملتها لتلميذاتها. والرواية من ناحية الشكل الفني تتصادم مع آليات الواقعية، كما تتلاعب بقواعد السرد التقليدي، وذلك من خلال رسم صورة متكاملة لرحلة حياة التلميذات بدءا من الطفولة الباكرة، مرورا بفترة المراهقة، وانتهاء بالنضج، كل ذلك عبر توظيف أصوات ورؤى متعددة تتناوب عليها أزمنة مختلفة أتاحت للروائية حرية الحركة في زمن مرن بعد أن أعتقتها من قيود الزمن التقليدي. وهنا تتناثر شذرات الوعي السردي ما بين الشخصية التي تحمل الرواية اسمها وساندي التي تمثل الراوي العليم ببواطن الأمور وبوجهة نظر المؤلف الضمني الذي يقف خلف الأحداث ويحاول توصيل وتحليل ما تكنه الشخصيات ومغزى الأحداث ومناخ العمل الروائي بشكل عام. من هنا تؤكد البنية السردية التي تشيدها الروائية مقولة أنه ليس ثمة حقيقة أحادية وليس ثمة معنى واحد يمكن أن ينسحب على نص بعينه. إن تعددية الأصوات السردية في نص الرواية يتعارض ومفهوم الوجود، ويتسم بالانسجام والترابط، مما يعزز الشعور بالتفتت و بالنقص و يوحى بالتخلى عن الاعتقاد بان ثمة حقيقة متكاملة ومتماسكة تقبع هناك.

(*) مدرس بقسم اللغة الإنجليزية وآدابها كلية الآداب، جامعة عين شمس

------------. "The Religion of an Agnostic: A Sacramental View of the World in the Writings of Proust" *The Church of England Newspaper* 27 (1953):1.

------------. "How I Became a Novelist" *John O'London's Magazine* 1 (1960):9.

------------. Interview with Frank Kermode. "The House of Fiction: Interviews with Seven English Novelists" *Partisan Review* 30:1 (1963):79-82.

Sproxton, Judy. *The Women of Muriel Spark.* New York: St. Martin's Press, 1992.

Stanford, Derek. *Muriel Spark: A Bibliographical and Critical Study.* London : Centaur Press, 1963.

Thompson, Sharon. "The Canonization of Muriel Spark" *VLS* 39 (1985):9.

Walker, Dorothea. *Muriel Spark.* Boston: Twayne Publishers, 1988.

Whittaker, Ruth. *The Faith and Fiction of Muriel Spark.* New York: St. Martin's Press, 1982.

Lyle, A.W. "Narratology," in *Encyclopedia of Literary Critics and Criticism.* Vol.2. Ed. Chris Murray. London: Fitzroy Dearborn Publishers, 1999.

Massie, Alan. *Muriel Spark.* Edinburgh: Ramsey Head Press, 1979.

, McQuillan Martin. Ed. *Theorizing Muriel Spark: Gender, Race, Deconstruction.* Great Britain: Antony Rowe, Chippenham, 2002.

O'Donnell, Kevin. *Postmodernism* England: Lion Publishing, 2003.

Richmond, Velma Bourgeois. *Muriel Spark.* New York: Frederick Ungar, 1984.

Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics.* London: Methuen, 1983.

Spark, Muriel. *The Prime of Miss Jean Brodie.* New York: Harper Perennial, 1994.

----------- . "The Desegregation of Art," in *The Annual Blashfield Foundation Address, Proceeding of the American Academy of Arts and Letters and the National Institute of Arts and Letters, 2nd ser., 21* New York: Spiral Press, 1971.

Gorra, Michael. *The English Novel at Mid-Century.* London: Macmillan, 1990.

Hart, Francis Russell. *The Scottish Novel: A Critical Survey.* London: John Murry, 1978.

Hynes, Joseph. *The Art of The Real: Muriel Spark's Novels.* London and Toronto: Associated University Press, 1988.

Jahn, Manfred. *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative.* Part III of *Poems, Plays and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres.* University Cologne, 2002. <http://www.uni_kolen.de/-ame02/ pppn.htm.

Kermode, Frank. "Muriel Spark" 1968, in *Modern Essays.* Collins: Fontana Books, 1971.

----------- ."The Novel as Jerusalem: Muriel Spark's *The Mandelbaun Gate,*" in *Continuities.* London: Routledge & Kegan Paul, 1968.

Kemp, Peter. *Muriel Spark: Novelists and their World.* Ed. Graham Hough. London: Paul Elek, 1974.

Lodge, David. *The Novelist at the Crossroads and Other Essays on Fiction and Criticism.* London and New York: Ark Paperbacks, 1971.

Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film.* Ithaca: Cornell University Press, 1999.

------------- . *Reading Narrative Fiction.* New York : Macmillan Publishing Company, 1993.

Currie, Mark. *Postmodern Narrative Theory.* London: Macmillan Press, 1998.

Dobie, A. B. "Muriel Spark Definition of Reality." *Critique: Studies in Modern Fiction* 12:1 (1970): 20-7.

Dorenkamp, J.H. "Moral Vision in Muriel Spark's *The Prime of Miss Jean Brodie. Renascence 3:1 (1980): 3-9*.

Brodie. Genette, Gérard. *Narrative Discourse.* Trans. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980.

------------- . *Narrative Discourse: Revisited.* Trans. Jane E. Lewin. New York: Cornell University Press, 1988.

Gillham, Ian. "Keeping It Short- Muriel Spark Talks about Her Books to Ian Gillham." *The Listener* 24 (1970): 41-43.

Works Cited

Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to The Theory of Narrative.* Toronto Bufflo London: University of Toronto Press, 1985.

Barthes, Roland. *S/Z.* Trans. Richard Miller. Oxford:Blackwell,1990.

Bellow, Saul. "Some Notes on Recent American Fiction," in *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction.* Ed. Malcolm Bradbury. London: Fontana, 1977.

Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction.* Chicago and London: The University of Chicago Press, 1961.s

Bradbury, Malcolm. Ed. *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction.* London: Fontana Paperback, 1982.

Bradbury, Malcolm and Christopher Bigsby. Eds. *Contemporary Writers: Muriel Spark.* London& New York: Methuen, 1986.

7. Camera-eye narration means the purely external or 'behaviorist' representation of events.
8. This is synonymous to the Old Russian Formalist distinction between the plot, the '*fabula*' and the story '*syuzhet*' as it is presented in discourse.

centered or a psychological and character-centered or psychological narrative. In the first, the focus is on the action or what is seen. However, in the second the focus is on the expressions of a personality or the doer of the action. In narrative-grammatical terms, the focus of the psychological narrative is on the subject while in a psychological narrative the focus is on the predicate.

6. Gérard Genette makes a categorical distinction between two principal types, homodiegetic and heterodiegtic narrators and narratives. The distinction is based on the narrator's "relation to the story". According to Genettte, in a homodiegetic narrative the story is told by a narrator who is at the same time a character in this story. The prefix 'homo' points to the fact that the individual who acts as a narrator is also a character on the level of action. In a heterodiegetic narrative the story is told by a heterodiegetic 'omniscient' narrator who is not present as a character in the story. The prefix 'hetero' alludes to the 'different nature' of the narrator's world as compared to the world of action. The fact that a heterodiegetic narrator has a position outside the world of the story makes it easy for us to accept what we would accept in real life, that somebody should have unlimited knowledge and authority.

order of presentation (disruptions of chronology through analepses [flash-back] and prolepses [flash-forward]; the manipulation of time and point of view in narrative; duration of representation (distinction between scene and summary; relations between narrated time and time of narration); mode of representation (the interplay of mesis and diegesis) ; narration (who speaks? how does the narrator relate to the narrated events?); focalization (who sees?); narrative levels created by stories within stories; and the concept of narrate as communicative partner of the narrator.

4. Bal makes a variety of distinctions. A *story* is a fabula that is presented in a series of logically and chronologically related events that are caused or experienced by actors. An *event* is the transition from one state to another state. *Actors* are agents that perform actions. They are not necessarily human. *To act* is defined as to cause or to experience an event. The assertion that a narrative text is one in which a story is related implies that the text is not identical to the story.

5. Seymour Chatman considers the character as mere function, as a product of the plot. He examines Todorov's distinction of two categories of narrative in which characters are given different importance: plot-

Notes

1. Actions are assimilated to verbs, characters to nouns, and their attributes to adjectives. The most original part of the system is a catalogue of operators inspired by the verbal modes of language: 'optative', 'obligation', conditional', and 'prescriptive'. Through these operators the verb is modified.
2. The segmentation of myths into basic units of signification (mythemes) and the rearrangement of these units into a matrix brings together the deep meaning of myth and the diachronic unfolding of the plot.
3. The main issues discussed by eminent narratologists such as Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Mieke Bal, Seymour Chatman, Gerald Prince and Dorrit Cohn include the narrator, narrator/narratee relations, author/narrator distinction, narrator's reliability, acts of narration, time (order, duration and frequency), characterization between direct definition and indirect presentation, narrative levels and embedded narrative, speech presentation (direct, indirect and free indirect speech, types of focalization and its difference from voice). Genette's *Narrative Discourse* is essentially the analysis and elaboration of narrative terminology such as

contest a coherent worldview and convey the sense of fragmentation, the lack of communication between human beings and the abandoning of the belief in a unified underlying reality, and in the process prove that no singular truth or meaning exist. In *The Prime of Miss Jean Brodie,* there is no single perspective of truth. The various facets of truth assume significance. Each vision expands and further illuminates the presented reality. In fact, the complexity of the narrative plots and techniques, and the atmosphere of multi-dimensionality and perpetual search which characterizes the textual space of *The Prime of Miss Jean Brodie* emerge as an embodiment of the postmodern sensibility, and evolve a creative vision of the inexhaustible and polyvocal nature of the postmodern discourse.

Though Miss Brodie is the heroine of the novel, it is Sandy's vision which is accepted and viable. She looms large as the dominant narrative consciousness and becomes the eyes of the reader. Sandy who is Miss Brodie's confidant, betrays her precisely because she believes that no one should be allowed to exercise such unalleviated control over the lives of others. It is Sandy who carries the burden of revealing the true identity of the fake Miss Brodie, and the narrative is unravelled through what the former perceives and thinks. As a matter of fact, Spark's text unfolds intersecting subject-positions. The text possesses a capacity to suggest meanings, and in the process, multiplies rather than constrains them to definite interpretations.

The text paradigms for understanding the lived experience of the narrative world, and allows for a play of possibilities and a proliferation of voices. Miss Brodie who strives to shape the world of her school-girls, replicates the role of the omniscient narrator in relation to the method of narration which, in turn, enacts God's position and his control of and prevalence over people's lives. Spark's equal emphasis on the plurality of visions in the narrative; that of Miss Brodie's, Sandy's, the omniscient narrator and the perspective of the implied author who stands behind the scenes and tries to infer messages from what the characters, the setting and the atmosphere suggest, promotes the postmodernists' concern with the multiplicity of voices to

farcical yet, any promises of entertainment are foiled and the story turns into a theological drama with tragic overtones. Miss Brodie controls and determines the future lives of a segment of the female strata in the society that she calls the 'crème de la crème'. Her motive in appropriating 'the Brodie set' is not induced by a concern for the girls' welfare or their intellectual development, but a craving to usurp the role of God, a role which the novelist in her turn seeks to assume. In fact, postmodernist narrative cross-culturally wields the rhetoric of fiction such as irony, satire and ambiguity as a way of seeing and representing the world, and as a key to exploring reality and the human subject.

The Prime of Miss Jean Brodie is not bound by concepts of unity and the totalizing assumptions of realism and its author plays with the conventions of narrative art. Time shifts, in Spark's narrative, crucial in maintaining the reader's attention focused, are instrumental in understanding the girls' past, present and future. The use of flash-backs and flash-forwards build up a complete picture of the girls in their childhood, adolescence and as adults. The readers, through time-breaking narration, are situated simultaneously in the adult lives of 'the Brodie set,' in their schooldays, and are able to look forward at what is to happen to them later.

after her death, flitted from mouth to mouth like swallows in summer, and in winter they were gone" (*PMJB 136*). Several of these poetic phrases make the novel an elegy for an Edinburgh that is gone, though it lingers in the memory of Muriel Spark. Haunted by its historic past and pressurized by the "progressive spinsters of Edinburgh" (*PMJB* 42), the city acquires a magical dimension: "dark heavy Edinburgh itself could suddenly be changed into a floating city when the light was special pearly white and fell upon one of the gracefully fashioned streets" (*PMJB 118*).

In conclusion, it is clear from the foregoing examination of Spark's narrative strategies that *The Prime of Miss Jean Brodie* demonstrates many of the features of the post-modern fiction in its various dimensions and forms. The narrative is freed from the determination of plot, alternative realities exist within the pages of the text, and the reader is directly confronted, and teased to elicit his/her complicity with the author. *The Prime of Miss Jean Brodie* inquires into the relationship of fiction and truth, rejects the concept of an ordered universe and dispenses with the idea of absolute truth. Though many of the constituent components of the narrative realm namely; the old fashioned girls' school for the daughters of Edinburgh bourgeoisie, and the overwhelming impact of a powerful and eccentric teacher with a boundless and compulsive influence, seem to be

possibility, are indicated in a single line: "A man sat on the icy cold pavement, he just sat" (*PMJB 32*). They are stunned by the terrible smell of the area; they see men and women quarreling and a long queue of shabby men waiting for the Dole. Sandy is frightened by the squalor of the unemployed, and she is aware of the discrepancy between these people and herself, though when she is older she perceives a common misery that has nothing to do with economics. Before World War II, she was more concerned about relief in Edinburgh than events on the Continent.

Bradbury and Bigsby also find that Spark's affection for Miss Brodie and her native city "gives this novel of the 1930s a period charm that is rare in the caustic Spark canon. For *The Prime of Miss Jean Brodie* Spark has reserved some of her most richly lyrical prose" (64). In fact, the novel is full of evocative phrases: "The haunted November twilight of Edinburgh" (*PMJB 19*), "The evening paper rattle-snaked its way through the letter box and there was suddenly a six-o'clock feeling in the house" (*PMJB 19*), "Miss Brodie's voice soared up to the ceiling, and curled round the feet of the Senior girls upstairs" (*PMJB 20*), "The bare winter top branches of the trees brushed the windows of this long [science] room, and beyond that was the cold winter sky with a huge red sun" (*PMJB 23*), "Miss Brodie, indifferent to criticism as a crag" (*PMJB 63*), "Her name and memory,

is extremely economic. The word 'economy' runs throughout *The Prime of Miss Jean Brodie.* Sandy admires the economical methods of both Miss Brodie and Teddy Lloyd, and it always seems afterwards to Sandy that where there is a choice of various courses, the most economical is the best. She says: "The course to be taken was the most expedient and most suitable at the time for all the objects in hand" (*PMJB 108*). Again, when Sandy leaves Teddy and the city, the two of them congratulate each other on their 'economy' upon which the narrator comments as follows: "Sandy thought, if he knew about my stopping of Miss Brodie, he would think me more economical still" (*PMJB 134*).

In addition to the economical method of presentation, the realistic details of *The Prime of Miss Jean Brodie* as Richmond describes: "are unobtrusive, but so exactly introduced that they establish an immediate sense of time and place" (21). In fact, at the center of *The Prime of Miss Brodie* is a sense of place and history. The Edinburgh of the 1930s is vividly evoked in Chapter two when Miss Brodie takes the girls on a walking excursion "into the reeking network of slums which the Old Town constituted in those years" (*PMJB 32*). This is the first direct experience for them away from the security of their middle-class homes. The poverty and desperation, the devastating loss of human

Edinburgh, or the passages where the narrator looks closely at Miss Brodie and religion, or at Miss Brodie looking for a confidante, or at Sandy's attempts to come to terms with religion.

For Spark, the world is God. Yet, it is a fallen world, unredeemed in its inability to achieve God's plan for it, even though some members of humanity, in her view, manage to lift themselves up in partial redemption. Thus, her novel is a calculated equivalent of her religious beliefs. Her technique is so close to religion, being an eloquent reminder of a corresponding economy inherent in the Christian attitude of life. In his memoir of the writer, Derek Stanford recalls that she once told him "how the Catholic view of the heavens seemed to her very much more economic" (58). After entering the Catholic Church, she "began to see life as a whole rather than a series of disconnected happenings" (How I Became a Novelist 683). According to Catholic belief, life is very far from being a meaningless flux; everything is necessary, nothing contingent; man's choices are loaded with significance. Spark sees Roman Catholicism, the religion she came to embrace, as underlying all truth and as the revealer of that truth. Actually, Spark's narrative realm is concerned with truth as well as being witty and economic. Her narrative postulates a scheme of things in which nothing is wasted; it

of the realities of the war in which her lover died. Her own prose implicates such facts, as she starts with an unacknowledged quotation from Keats, "Season of mists and mellow fruitfulness", and latches onto that alliterated 'f' sound to make Hugh's death insubstantial, melancholic and beautiful: "He fell on Flanders' Field. ... He fell. ... He fell like an autumn leaf" (*PMJB 9)*. The narrator effectively highlights the mood while reinforcing the alliteration by referring to 'the story of Miss Brodie's felled fiancé', while Miss Brodie unheeding, goes on to describe Hugh, inevitably as "one of the Flowers of the Forest" (*PMJB 10*). The witty comment can be highly satirical as Miss Brodie enjoins 'composure' in her peculiar declamatory speech: "It is one of the best assets of a woman, an expression of composure, come foul, come fair. Regard the Mona Lisa over yonder!" (*PMJB 21*). The narrator punctures the mood again: "Mona Lisa in her prime smiled in steady composure even though she had just come from the dentist and her lower jaw was swollen" (*PMJB 21*). In fact, the actual narration in the novel is sometimes direct from this ironic narrator. However, apart from the witty phrases, the narrator is usually careful not to comment. We come to recognize these occasions as particularly important, from their rarity, whether it be the context offered for Miss Brodie by the description of the "war-bereaved spinsterhood' of

the narrator and the author to stress the fact that the novel and everything in it, including the narrator's voice, is an artifact, an artistic creation. In his *Continuities*, Kermode points out that in Spark's fiction "a genuine relation exists between the forms of fiction and the forms of the world, between the novelist's creation and God's" so that all her novels "are in a sense novels about the novel; they are inquiries into the relation between fictions and truth" (14).

By depicting three degrees of understanding, *The Prime of Miss Jean Brodie* reflects yet another vision and rebirth. The novel itself becomes a kind of transfiguration of the commonplace, revealing the author's point of view and inviting the reader to share it. Furthermore, the novel represents another relationship between knowledge and action. Given the artist's vision, the appropriate action for the artist is to produce a work of art. In this sense, the appropriate action for Miss Spark is to write a book, an action which is, in its fullest sense, human and moral. Moreover, the narrator in this novel has a great sense of comedy, and is no respecter of persons and the wit usually economically serves some satiric purpose or undermines a mood or attitude. When the reader encounters for the first time the tale of Miss Brodie's lost lover, Hugh Carruthers, the reader is nowhere told that Miss Brodie is being wildly romantic and self-indulgent, with apparently no awareness

presence "is the result of the investigation of the meaning of a text, and not a source of that meaning. Only after interpreting the text on the basis of a text description can the implied author be inferred and discussed" (18). On another plane, Chatman, in his book *Reading Narrative Fiction,* provides a clear cut distinction between the implied author and the narrator as he declares:

> The implied author is not the same person as the narrator for the narrator is part of what the implied author constructs (and we reconstruct).The narrator is only the *transmitter* of the story whereas the implied author is responsible for its whole design- *including the decision to use that particular narrator and not some other...* The implied author only *implies* messages, and we understand those messages only by *inferring* them from the total fiction-not only from what the narrator says, but from what the characters are like, what the setting and atmosphere suggest, and so on. (242)

In addition, it is a fact that the implied author, unlike the narrator, has no voice and there is no direct means of communication between him and the readers. There is, in fact, another vision implicit. There is a distinction between

As a matter of fact, Spark's text unravels three narrative perspectives: Miss Brodie's, Sandy's, and the authorial consciousness, each one is wider and more comprehensive than the preceding and representing a higher degree of knowledge and perception. All three, in their roles as knowers and shapers, act according to a principle of order discernible in their actions, thereby exemplifying what Ann Dobie writes about Muriel Spark in her definition of reality, "She demonstrates that man is inherently limited in his complete perception of [reality], but that with each additional degree of understanding he experiences a kind of rebirth. She describes understanding as vision, a new concept of oneself and the world which is based upon the individual's acceptance of a basic order in both" (*22*). Admittedly, the very structure of this particular novel reflects and underscores this message. There is another vision implicit in the book that of Muriel Spark herself. Wayne C. Booth was the first to examine the term "implied author" and equates it to the author's "second self." He maintains that there is always an author who stands behind the scenes even in novels with no dramatized narrators. The picture of this author is implied and always different from the "'real man' … who creates of himself, a 'second-self' as he creates his work" (*57*). Moreover, Bal asserts that the fact that the implied author is inferred through the text, its

In fact, just as Sandy's vision is wider than that of Miss Brodie, so the narrator's point of view, emerges as omniscient; a term used to identify one of the attributes of God, even though the method of narration underscores this quality. Although working within a time frame, 1936 to the time of narration, the narrator jumps freely back and forth from one time to another, spanning years in one sentence. In a review of Spark's narrative, Kermode observes that she deliberately gives away the end of the story, and "in a narrative which could have regular climactic moments she fudges them simply because the design of her world, like God's, has more interesting aspects than mere chronological progress and the satisfaction of naïve expectations in the reader" (*Continuities 208*). This technique is particularly relevant to *The Prime of Miss Jean Brodie.* There, the narrator not only assumes an omniscient and Godlike position in relation to the material and in the method of narration, but also creates and shapes the characters themselves in a way not unlike that in which Miss Brodie and Sandy Stranger shape their world and its inhabitants. Thus, the narrator's vision, like Miss Bordie's and Sandy's, results in action- that of telling the story. In this sense, what is narrated is a world in itself, a creation based on the narrator's point of view and perception.

Brodie. When Sandy is converted and "transfigured" to Catholicism and embraces the rigidity it imparts, she is extending Miss Brodie's career and influence and in a sense, showing the effectiveness of Miss Brodie's example. Sandy remarks that "a Miss Brodie in her prime" (*PMJB 35)* has been the greatest impact as an example to either follow or resist.

In the course of the narrative, it has been the narrator who expatiates on Miss Brodie's strange attitude and its complex and ambiguous imprint on the girls. Hynes states that "it is not the characters but the narrator who herein presumes to judge" (76). It is through the narrator that the reader is capable of recognizing the specific characteristics of the texts. In fact, Mieke Bal considers the narrator the most important element that functions in analyzing narrative texts. For Bal, the narrator is more of a "linguistic subject, a function;" the narrator is an essential pillar in the transmission process of narrative (16). Thus, in *The Prime of Miss Jean Brodie,* it is through the narrator's comment that it becomes clear that Sandy demonstrates precisely that unpredictable behaviour in veering sharply in her attitude toward Miss Brodie, who figures, in many ways, as her mirror image. Indeed, the narrator's language implies strongly that this "soaring and diving" is as characteristic of Sandy as it is of Miss Brodie.

Throughout, the girls have been under the influence of Miss Brodie and her actions, which were outside the context of right and wrong. Miss Brodie always goes to church on Sunday mornings. She let everyone know that "God was on her side whatever her course, and so she experienced no difficulty or sense of hypocrisy in worship while at the same time she went to bed with the singing master [Gorden Lowther]" *(PMJB 90-91)*. Ironically, Miss Brodie is driven to such excessive action by an excessive lack of guilt. She disapproves of the Church of Rome even though she possesses a temperament that "suited only ... the Roman Catholic Church," which could have "disciplined, her soaring and diving spirit, it might even have normalized her" *(PMJB 90-91)*. It is noteworthy that those have been the very same reasons for Sandy's conversion to Roman Catholicism. Years later, when Sandy has already betrayed Miss Brodie, and Miss Brodie was laid in her grave, Sandy looks back and realizes that "Miss Brodie's defective sense of self-criticism had not been without its beneficent and enlarging effects" (*PMJB 91*). The side-effects of Miss Brodie's contradictory behavior manifesting "the soaring and diving" spirit have been invigorating to the girls. As a matter of fact, in becoming Catholic, Sandy is not rejecting her teacher but following the path which the narrator, as Hynes avers, sees as "desirable if implausible" (77) for Miss

the convent, the latter tells her, while clutching the bars of her grille, "Oh, [Miss Brodie] was quite innocent in her way," (*PMJB 136*). However, it is the kind of dangerous and volatile innocence because of its ignorance of real good and evil. In fact, the world of *The Prime of Miss Jean Brodie* is a fallen world in which everybody is to some extent imperfect, including members of the True Church like Sandy. The true and good are not to be found in an absolute and pure form except in God. In the Great Hall of Marcia Blaine School, we are told on the second page of the novel, laid beneath the Founder's portrait, was a Bible opened at the text, "Oh where shall I a virtuous woman, for her price is above rubies." Spark's answer seems to be: not in this world.

In spite of Sandy's wider vision, she is similar to Miss Brodie. The same potential for destruction is impressed upon her when she encounters Miss Brodie in a dining room after the war. The title of the book, *The Prime of Miss Jean Brodie,* may refer as well to the time when Sandy is most flourishing. In this respect, Dorenkamp reckons: "It is not too fanciful to suggest that the word *prime* is the mark used "to distinguish designations of similar quantities ... and Sandy is certainly 'Jean Brodie Prime'" (5). This perspective accords with Hynes' observation that Miss Brodie and Sandy are doubles.

middle age in the late 1950s, she was forced, because of her achievement, to have choice visitors even though her order is enclosed. She explains to an enquiring interviewer that the biggest influence on her was neither politics nor Calvinism, but "a Miss Jean Brodie in her prime" (*PMJB 137)*). Lest *The Prime of Miss Jean Brodie* appears to be a kind of Catholic tract, Lodge states that "it is important to emphasize that the dogmatism which runs through it is qualified in a number of ways. The chief representative of Catholicism in the novel, Sandy, is by no means a wholly attractive character" (142). The way Sandy receives her visitors at the convent suggests that she lacks the repose of true spirituality:

> She clutched the bars of the grille as if she wanted to escape from the dim parlour beyond, for she was not composed like the other nuns who sat, when they received their rare visitors, well back in the darkness with folded hands. But Sandy always leaned forward and peered, clutching the bars with both hands, and the other sisters remarked it and said that Sister Helena had too much to bear from the world.... (*PMJB* 35)

Sandy is more wistfully regretful and less guilty about having betrayed Miss Brodie. When Jenny visits Sandy in

According to Hynes, Sandy means that one must "distinguish between principle and practice, between generalization and perpetration, between universal value and concrete doer and deed, between the values that Sandy had learned from Miss Brodie and Miss Brodie's own conduct in relation to those values" (74). Sandy is the consistent practitioner of Brodie's principles. The recourse of Sandy to Miss Brodie means which behaviour contradicts principles that cancel out any loyalty owed to her. Thus anybody who attempts to attend seriously to all of Miss Brodie's idiosyncrasies, put forward as general principles, will have to observe that Miss Brodie necessarily contradicts herself and that her followers will have to do the same "not out of meanness or ill will" as Hynes explains, "but simply because of the inherent self-contradictoriness between principles universal and "principles" idiosyncratic" (74). Playing the role of God, Miss Brodie has in fact violated her girls' individualism by sending Emily to serve vicariously for her in Spain, and in sending the others to take her place in Teddy's bed and studio.

By the time Miss Brodie is forced to retire, Sandy has been received into the Catholic Church. Eventually, we learn that Sandy has changed her name to Sister Helena, and has written a surprisingly famous psychological treatise entitled *The Transfiguration of the Commonplace*. In her

Great emphasis is put on Sandy's act of betrayal. She goes to the Headmistress and tells her that if she wants to get rid of Miss Brodie, the charge should be fascism. In the summer of 1939, Miss Brodie was forced to resign. Suspecting that she has been betrayed, she believes that anyone can be betrayed even Christ was betrayed by one of the Twelve. Hynes explains Sandy's act of betrayal in apologetic terms:

> We may or may not settle for calling Sandy's act of betrayal, but we can begin our examination of her decision to tell Miss Mackay of Jean's fascist preachments by pointing out that Sandy does what she does because she has been more deeply and permanently influenced by Jean's teaching than have the rest. (74)

More specifically, Sandy herself makes three comments on the subject of betrayal. First without talking about herself in particular, she responds as follows to Miss Brodie's concern to know which of the girls betrayed her: "If you did not betray us it is impossible that you could have been betrayed by us. The word 'betrayed' does not apply" (*PMJB 135-136*). Then when Monica tells her that the dying Miss Brodie suspected Sandy of betraying her, she replies, "It's only possible to betray where loyalty is due" (*PMJB 136*).

"go too far" (*PMJB 22*), we have no knowledge of her betrayal, and the words have little significance. The next time, however, when we learn that "Miss Brodie looked at her as if to say… 'One day Sandy, you will go too far for my liking'" (*PMJB 69*), the words become significant and ironical because now we know not only of Miss Brodie's downfall, but also of Sandy's part in it. As the flash-forwards accumulate, they contribute to our knowledge of future events, and we realize that Miss Brodie's plans for the girls' destinies are not going to be fulfilled. Unlike Miss Brodie, the reader does see "the beginning and the end" (*PMJB 129*). In discussing this technique of flash-forwards and flash-backs as one which reveals an order of moral transcendence, Whittaker comments:

> [B]y turning contingency into necessity, Mrs Spark sustains not only the purposefulness of God's world but also the coherence of the novelist's. We see clearly the aesthetic pattering involved in writing a novel, a process that has always interested Mrs. Spark … In *The Prime of Miss Jean Brodie,* however, contingency and necessity have both religious and structural implications, and when Mrs. Spark achieves this balance she produces her best work. (133)

contrast. A chorus is defined as being uninvolved as a character in the narrative but is able of commenting on the characters and events sometimes using clichés or philosophical views. In this sense, we can consider Sandy as combining the three types, but with different degrees; she is the confidante of Miss Brodie, partially 'foil' since we cannot consider her a minor character, and partially a 'chorus' character since she is actually involved in the narrative. Since Sandy is Miss Brodie's confidante, the latter declares her ambition to have Rose become Teddy Lloyd's lover, while Sandy would keep her informed about the affair. Instead, Sandy becomes Lloyd's lover and Rose carries the information to Miss Brodie. However, Sandy soon loses interest in Lloyd but embraces his Catholicism.

In fact Spark's technique of time- breaking narration gives us hints of Sandy's betrayal. We learn in the second chapter that there is some kind of tragedy attached to Miss Brodie's retirement, and that she has been betrayed for some reason by one of her girls. About halfway through the novel, we are told casually that it is Sandy who has betrayed Miss Brodie and therefore we pay more attention to Sandy's perception of her teacher than to that of the other girls, since the action we now realize revolves around her. As a matter of fact, the flash-forwards often render the text ironic. For example, the first time Miss Brodie tells Sandy that she will

patterns with facts, and was divided between her admiration for the technique and the pressing need to prove Miss Brodie guilty of misconduct" (*PMJB 76*). Sandy and Jenny have been writing fictional love notes between Miss Brodie and Gordon Lowther. As the end of the last term with Miss Brodie approaches, they bury this fictionalized correspondence in a cave, never again to see it, a scene indicative of the end of Sandy's romanticized version of Miss Brodie.

Even during vacation time, the close connection between Miss Brodie and the girls cannot be forgotten, for the portraits which Teddy Lloyd, the art teacher, has painted of Rose, Monica and Eunice are all like Miss Brodie. When the artist wants to do all the Brodie Set together, Sandy thinks that this might be a means of denying the individuality of the members of the set, an individuality just beginning to emerge and flower. Ironically, it is the time that Sandy starts to suspect Miss Brodie that she becomes the girl in whom Miss Brodie chooses to confide. Manfred Jahn provides three possible categories for this character type;" confident, the foil character and the chorus character. The first is defined as the character whom the protagonist trusts; so he speaks to him and exchanges views with him" (N5.4). A foil character according to Jahn is usually a minor character pointing out the main character's traits usually through

head “up, up,” Sandy mimics Miss Brodie, and tells the scapegoat, Mary Macgregor, to “ walk with her head “up, up” (*PMJB 22*). However, she is overwhelmed with the feeling of wanting to be kind to Mary instead of being unkind in the way the rest of them are. In another instance, she hears Miss Brodie saying to Rose: “[Y]ou are all heroines in the making,” whereon she looks at the group and sees them “as a body with Miss Brodie for the head” and as being part of Miss Brodie’s destiny, “as if God had willed them to birth for that purpose.” Then, she becomes frightened at her desire to be “nice” to Mary Macgregor, because by such unorthodox action, she would “separate herself and be lonely and blamable in a more dreadful way…” (*PMJB 30*) than Mary who at least was part of the Brodie Set. In this respect, Dorothea Walker comments: “Conformity is the price she must pay for being part of the set. So Sandy acts meanly towards Mary, then hate herself for it, then escapes into one of her fantasies, a married woman having an argument with her husband” (42). Although, this shows the strong hold of Miss Brodie over Sandy, the latter, while still under Miss Brodie’s tutelage, has begun to see her underlying weakness. In describing Hugh, her dead lover, Miss Brodie tells them that he had artistic leanings, thus “making her new love story fit the old.” Sandy is “fascinated by this method of making

understand the novel" (73). Of all the members of the 'Brodie set,' Alan Massie argues that it is Sandy who at the age of ten, shows that she sees through the hypocrisy of Miss Brodie. It is Sandy who feels Miss Brodie's influence most keenly, most deeply. Although "she is the most like her, the one credited with 'insight', the one who acts as her proxy in the love affair with Teddy Lloyd," she is "the one who betrays her" (48). Sandy makes fun of Miss Brodie's description of her students as "crème de la crème." She contradicts Miss Brodie who says that "prime is best" (*PMJB 15*) assuming that these are supposed to be the happiest days of her life. By leading a secret life, Sandy salvages her personality from being erased by the domineering Miss Brodie. She fantasizes and makes up dialogues and scenes to entertain herself, to evade boredom during Miss Brodie's recitations. During one of her fantasies, she unconsciously screws up her face, to put on a composed look and think of the Mona Lisa who "in her prime smiled in steady composure even though she had just come from the dentist and her lower jaw was swollen" (*PMJB 21*). Finally, she decides not to take Miss Brodie seriously.

Sandy sees more clearly into Miss Brodie's character than the others, nevertheless she is seduced by her. In a curious incident at the time of being told to walk with her

set', dies at the age of twenty-three, in a blazing building. We are told this in chapter two of the novel, and later in chapter four, we learn that Mary panics during a science experiment at school involving spectacular flames; the science-lesson fire is in some way a prophecy of Mary's death. However the reader learns about it after learning about her death. In fact, our knowledge of the way Mary dies lends significance to the earlier incident; instead of a silly reaction in a science lesson, it becomes a portent of Mary's fate. Her role at school is that of the 'Brodie set' scapegoat. She is "officially the faulty one" (*PMJB 30*), and throughout the novel, she is depicted as clumsy and stupid. As early as chapter two, however, we learn that for Mary, her first years with Miss Brodie "had been the happiest time of her life" (*PMJB 14*), and that after she left school, she was miserable as she should logically have been while at school.

In fact, Spark's method of time-breaking narration is appropriately deployed in tracing the development of Sandy into Sister Helena of the Transfiguration as well as depicting Sandy's changing values. Admittedly, Sandy occupies center stage in the narrative. It is with Sandy that the narrator is most concerned. Joseph Hynes argues that accordingly, she "becomes the book's shape and raison d'être." Thus, he adds, "to understand Sandy is to

this, is openly artificial" (12). She believes that life itself is an illusion; obscuring basic truth and confusing diverse phenomena. She points out the function of creativity as "the hope that everything will be said and done more clearly and more appropriately than in real life" (How I Became a Novelist 683). She disrupts normal chronology and brings to light fundamental patterns obscured by contingency and essential truths that man neglects. Spark resorts to pattern, selection and the necessary designs of a work of art to supply the world she portrays with an additional dimension. She transforms it from "something formless and contingent into an entity possessing the meaningful and necessary design of a work of art" (Kemp 12).

In Spark's narrative, time shifts are crucial in understanding the connecting influences of past, present and future and the ways in which childhood and maturity predict and reflect each other. The flash-backs and flash-forwards build up a composite picture of the girls in their childhood, adolescence and finally as adults. Childish characteristics emerge in adulthood: Sandy's shrewd youthful observation of people's behaviour, particularly Miss Brodie's . is formalized as she becomes a psychologist. Rose, fulfilling her sexual potential, but not according to Miss Brodie's plans, "made a good marriage soon after she left school" (*PMJB 127*). Mary Macgregor, the butt of the Miss 'Brodie

how long?.' 'Order' is the relation between the assumed sequence of events; the story and the order of events as they are found in the text. The story is always chronological, while the text may not be. According to Genette, most fictions contain flashbacks, and flash-forwards. Genette calls these 'analepses' and 'prolepses'. While analepses give us information from the past of the story, the much rare prolepses tell us about what is to come, creating an effect of anticipation. Prolepses can also occur in omniscient narration. In this case, the omniscient narrator freely informs the reader of future events making use of his authoritative all-knowing voice.

Spark, as the authorial consciousness of *The Prime of Miss Jean Brodie*, emerges as a major voice in the textual realm. As an omniscient narrator, she endows this technique of flash-backs and flash-forwards a great significance. She plays with time-shifts; the flash-backs and the forward glimpses in their varied forms which Genette explains as certain anticipations presenting an event that will actually happen and as anticipation it is usually a character's uncertain vision of the future. Although Spark's material is taken from life, she does not attempt to give her narrative the illusion of life. Peter Kemp's discussion of her style is a case in point. He remarks that the use she makes of what she captures from life; "what she selects and how she organizes

trivial in themselves, are juxtaposed with their consequences or their motivation, and, thus compressed. They reveal moral connections which will be unapparent in a purely chronological narrative.

Writing captures the experience of everyday happenings refined and rendered into a statement of moral sense. In an article on Proust, Spark adapts to her vision his agnostic opinion that only art gives point and permanence to the ephemeral: "Time as it flows is so much time wasted and nothing can ever be truly possessed save under the aspect of eternity which is also the aspect of art." (1). In fact, Spark's conception of time is close to Proust as neither accepting a chronological view of time as appropriate to describe the continuity of other people's lives as well as their own. Spark redirects the reader's interest from simple chronology and the linear suspense seeking the ending of the story to speculations on the 'how?' and the 'why'? "What emerges from the text is not a chronological but a moral order (Whittaker 131).

The foregoing issues gather strength in *The Prime of Miss Jean Brodie* in which Spark uses fourteen flash-backs and fourteen flash-forwards. In this respect, Genette examines three aspects of time in narrative: order, frequency and duration; which mean 'when'? 'how often?' and 'for

> but not necessarily, consequential. I always think that causality is not chronology ... one thing does not necessarily lead to another inevitable thing, although it does lead to something else in actual fact. (216)

Spark seeks to convey a sense that angels and demons are neither metaphoric nor outdated conceits, but exist here and now in classrooms and convents. The suggestion is, according to Frank Kermode, "that a genuine relation exists between the novelist's creation and God's" (*Modern Essays 10*). In Spark's schema, chronological time is depicted as "Vulgar" (Whittaker 131). For her, the act of writing is in itself what she identifies as "an attempt to redeem time" (Interview with Frank Kermode 81). As a matter of fact, in narrative fiction, time "can be defined as the relations of chronology between story and text" (Rimmon-Kenan 44). In this context, it is necessary to compare the order of events of the narrative discourse and the order of the same events in the story. Velma Bourgeois Richmond explains that, in the story of a dazzling and eccentric Miss Brodie and her impressionable students, the manipulation of time leads to something more profound than the amused delight that might be derived from a straightforward chronology (16). It is crucial to the reader's understanding since it forces greater attention. Moreover, actions that are apparently

eyes" and as "tiny eyes" (*PMJB 10)* which astonishingly no one can trust.

In order to present a lucid discussion of narrative, Genette points out the constituent elements of narrative fiction. He distinguishes between the text, the events it recounts and the act of narrating[8] which he identifies as '*histoire*', '*recit* 'and '*narration.*' To him, they are the three basic aspects of the narrative. On another scale, Rimmon-Kenan, depicts them as 'story', 'text' and 'narration'. The story as narrative content is a succession of events related in chronological order, and involves participants. The text consists of the representation of events. Narration is the only way these events are told whether as spoken or written discourse. Rimmon-Kenan draws attention to the importance of the time element in narrative fiction; "time itself is indispensable to both story and text. To eliminate it (if this were possible) would be to eliminate all narrative fiction" (58).

For her part, Spark's treatment of time undergoes various changes. Spark uses the postmodernist theory of time to show that there is more in heaven and earth. In an interview with Martin Mc Quillan, she declares:

> Well I think that it means that there is another dimension which is a bit creepy, supernatural...

Sandy as a perceiving consciousness in the novel, and to draw attention to her observations.

In discussing the dynamic of the narrative discourse, Genette points out that in internal focalization, "the focus coincides with a character, who then becomes the fictive "subject" of all the perceptions, including those that concern himself as object. The narrative in that case can tell us everything this character perceives and everything he thinks" (*Narrative Discourse: Revisited* 74). Sandy's view of Miss Brodie's figure is unraveled "Some days it seemed to Sandy that Miss Brodie's chest was flat, no bulges at all, but straight as her back. On other days her chest was breast-shaped and large, very noticeable, something for Sandy to sit and peer at through her tiny eyes" *(PMJB 8.)* We never see Miss Brodie in this way from the point of view of the other girls. And we never, of course, get inside Miss Brodie herself. We never see the action from her point of view. According to Lodge: "She is a phenomenon, a puzzle, an enigma; and as we try to make some assessment of her, we naturally use Sandy as a point of reference, [because] she is the interiorized character engaged in the same task" (128). However, Sandy's point of view cannot be considered as totally reliable. Her eyes, as well as symbolizing her shrewdness and perceptiveness, also symbolize less attractive qualities. They are described as "little pig-like

or focalized. In other words, “The subject (the “focalizer”) is the agent whose perception orients the presentation, whereas the object (the “focalized”) is what the focalizer perceives” (74). In his book *Narratology: Introduction to Theory of Narrative,* Mieke Bal suggests that when the focalizer’s vision coincides with a character’s vision, we get what is called “character-bound focalizor” (146). It is a state in which a character in the text is privileged since his vision is accepted and the reader sees with the character’s eyes.

This is applicable to Sandy Stranger. At the beginning of the book, we are told that Sandy is famous for “her vowel sounds;” she is “merely notorious for her small, almost non-existent eyes” *(PMJB 3)*. In the novel, Sandy is, to a large extent, the eyes of the reader. Lodge adds: “She is the only character who is interiorized to any significant extent- the only character whose thoughts we share intimately” (127). She is marked out in this way in the early pages, where, after Miss Brodie has firmly dismissed the interloper Joyce Emily, we are told that “Sandy looked back as Joyce Emily walked, and then skipped, leggy and uncontrolled for her age, in the opposite direction, and the Brodie set was left to their secret life as it had been six years ago in their childhood” *(PMJB 5)*. The effect of the words is to make Joyce Emily an object of Sandy’s perception; to establish

revisions of the characters. On another plane, Manfred Jahn considers round characters three-dimensional figures who are characterized by many and sometimes conflicting traits. Hence, they emerge as hard to predict. Chatman adds that these characters are open-ended; hence various speculations and interpretations are expected. According to Chatman, our recognition of these characters is not limited to the actual period of reading time; it rather extends to the after-reading period because our speculations become not only "limited to traits but also to possible future actions" *(Story and Discourse 133).*

Such observations are relevant to Miss Brodie and Sandy. The latter is the one through whose eyes Miss Brodie is seen. In her discussion of the poetics of narrative fiction, Rimmon- Kenan attempts to define the term "focalization." She states: "The story is presented in the text through the mediation of some "prism," "perspective," and an "angle of vision" verbalized by the narrator though not necessarily his" (71). She agrees with Genette that this mediation should be called "focalization." Like Genette, Rimmon- Kenan assures that focalization and narration are two different activities in the sense that the narrator is a different separate being from the focalizer. Rimmon-Kenan adds that focalization is not only limited to the person who sees (focalizes) but also the person or the thing that is seen

On another plane, Sandy Stranger functions significantly in the narrative. As the shrewdest and most complex of 'the Brodie set,' Lodge points out that she is "the principle point-of-view character in the novel." Most of the action is conveyed to the reader through her eyes. She reigns supreme in the authorial consciousness; "many of the authorial comments are in effect comments upon Sandy and her perception" (Lodge 127). In accordance with this view, Chatman develops a theory of character providing basic lines required for the character analysis in narratological terms. In his book *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Chatman questions the issue of characters as being open or closed constructs. He confirms that characters, like themes and plot, are liable to multiple implications and interpretations. In other words, we have the right to delve deeper into the character and go beyond what is given to us. This is for the simple reason that Chatman declares that "some characters in sophisticated narratives remain open constructs, just as some people in the real world stay mysteries no matter how well we know them" (118).

In Chatman's perspective, characters are reconstructed by both the explicit and implicit evidences communicated by the discourse, The question "What characters are like?" requires multiple interpretations, speculations, visions and

she is actually using them to avoid having to act herself. In a similar vein, Miss Brodie rationalizes the physical affair with Mr. Lowther, the music teacher; she sleeps with this bachelor "in a spirit of definite duty, if not exactly martyrdom" (*PMJB 91*). Tragically, Miss Brodie's hypocrisy leads to the loss of everything that is precious to her: the devotion of Teddy Lloyd who is infatuated by Miss Brodie and all his portraits of the Brodie set reproduce her features on their faces, the friendship of Mr. Lowther who marries the science teacher, and the position she holds at Marcia Blaine and the adoration of her girls.

It is noteworthy that throughout the narrative, Miss Brodie projects herself as the peer of fascist dictators; nevertheless, she emerges the victim of the urban and intellectual environment. She epitomizes the plight of 'The Lost Generation,' those who lived in a world where traditional values had been displaced and whose expectations have been frustrated. Her recourse to the romantic tales of *The Lady of Shalott* and *Jane Eyre* to regale her girls are an evasion of the realities of human experience. Miss Brodie herself refuses to admit the ordinary; she spins romantic fantasies to evade the limitations of life in her world which derive from both, the political and social conditions as well as personal blindness and pride.

blow up the school with her jar of gunpowder and would never dream of doing so" (*PMJB 121*). Lodge asserts that, "[on] the whole, Miss Brodie's teaching contrasts favourably with the dry- as- dust academic approach of the rest of the staff, and we feel a good deal of sympathy with her in her struggle with the jealously disapproving headmistress. She is a stimulating teacher" (131).

Miss Brodie is inclined to solipsism; she's unable to understand the wider world except as an extension of herself. If circumstances do not accommodate her expectations, she attempts to satisfy her desires deviously. Teddy Lloyd, the art teacher, captivates her. Yet, as a married man, she can only hug him secretly in the art room; a gesture she believes preserves her personal purity. Convinced that the girls exist only to do her will, she decides to make love to Lloyd vicariously by sacrificing one of them to be her surrogate. This is the way she feels she can have the best of both worlds that of the Edinburgh spinster with its strict rules of behaviour as well as that of the romantic heroine yearning for love. In fact, it is through the figure of Miss Brodie that the narrative unravels a case of excessive self-indulgence and an exposition of the dangers of a life that is concentrated solely in the self. For although Miss Brodie asserts that she is giving her prime to the schoolgirls and constantly reiterates her self-sacrifice,

The answer is Giotto, he is my favourite" *(PMJB 8)*. Miss Brodie openly rejects what is taught in other classes, and disregards the syllabus she herself is supposed to follow, merely pretending to teach in an orthodox way when visited by the headmistress. When time of the exam comes around, she simply tells the girls to "try to scrape through, even if you learn up the stuff and forget it the next day" *(PMJB 39)*. In place of observations, she inflicts on the girls her dogmatic assertions: "Art is greater than science" *(PMJB 24)*, "Mussolini is one of the greatest men in the world" *(PMJB 46)* and preposterously "unemployment is even farther abolished under [Mussolini] than it was last year" *(PMJB47)*.

On the whole, Miss Brodie's educational methods contrast favourably with the orthodoxy of the school. When Miss Brodie is ill and absent, her girls are taught by the forbidding Miss Gaunt who does not bother to remember their names and uses the Romantic literature dear to Miss Brodie as a form of punishment: "A hundred lines of *Marmion*," Miss Gaunt flung at Rose" *(PMJB 59)*. The Miss Gaunt interlude is a premonition of the change the girls experience when they move from Miss Brodie's class into the Senior School, where the "days… were brisk with the getting of knowledge from unsoulful experts" *(PMJB 81)*. Experts like the science teacher, Miss Lockhart, "who could

In his article, "The Uses and Abuses of Omniscience" David Lodge depicts Miss Brodie's lessons as "absurd in their egocentricity, their inconsequentiality, but they are very evidently fun, and the girls do learn a lot of useful information mixed up with the details of Miss Brodie's personal life and personal prejudices" (130). When they transfer to the Senior School:

> These girls were discovered to have heard of the Buchmanites and Mussolini, the Italian Renaissance painters, the advantages to the skin of cleansing cream and witch-hazel over honest soap and water, and the word "menarche"; the interior decoration of the London house of the author of *Winnie the Pooh* had been described to them, as had the love lives of Charlotte Bronte and Miss Brodie herself. They were aware of the existence of Einstein and the arguments of those who considered the Bible to be untrue. They knew the rudiments of astrology but not the date of the Battle of Flodden or the capital of Finland. *(PMJB 2)*

In fact, Miss Brodie, like her heroes, Mussolini, Franco and Hitler, is dogmatic. When she asks her class to name the greatest Italian painter and one of the students names Leonardo da Vinci, she says, revealingly, "That is incorrect.

way when one of her girls, Eunice, becomes religious and prepares herself for confirmation, becomes increasingly independent of Miss Brodie's influence and decides to adopt the Modern way in the senior school although Miss Brodie makes clear her own preference for the Classical. Eunice refuses to continue her role as the group's jester, or to go with them to the ballet. Cunningly, Miss Brodie tries to regain control by playing on her religious convictions:

> All that term she tried to inspire Eunice to become at least a pioneer missionary some deadly and dangerous zone of the earth for it was intolerable to Miss Brodie that any of her girls should grow up not largely dedicated to some vocation. "You will end up as a Girl Guide leader in a suburb like Corstorphine", she said warningly to Eunice, who was in fact secretly attracted to this idea and who lived in Corstorphine. *(PMJB 65)*

It is clear that Miss Brodie's attitude to her students is absolutely possessive and that she depends on their devotion to her. Judy Sproxton states how Miss Brodie's desires to keep an absolute control over her girls and how this "makes her vitriolic if any of them departs from her sphere of influence and pursues activities or ideas for which she has no sympathy" (65).

girls "You are mine... of my stamp and cut" *(PMJB 103))*. Whittaker comments on such adoption different from the Jesuits, writing that "whereas they claim the child for God, [Miss Brodie] moulds the child for her own ends." (107). Although Spark's works are not predominantly centered on religious themes, they often portray Catholics grappling with moral issues. Sandy Stranger, the most perceptive of her pupils, describes her as such: "She thinks she is Providence ... she thinks she is the God of Calvin, she sees the beginning and end" *(PMJB 129)*. Calvin denied the individual free will and saw all events as predestined. Being a domineering character, Miss Brodie does not reflect on the basic truth of life. Her confidence appears above all to be in herself; acting as if she were a kind of Providence in her attempts to shape, direct and control the lives of her girls. J. H. Dorenkamp comments: "[She] is God the Creator, who, in a sense, fashions a world for herself and populates it with creatures of her own imagining." (3).

Moreover, Miss Brodie impresses her girls with axioms masquerading as wisdom telling them that she is "putting old heads on [their] young shoulders" *(PMJB 5)*. When Sandy depicts the 'Brodie set' "as a body with Miss Brodie for the head" (*PMJB 30*), there is a biblical parallel with the Church as the body of Christ. Whittakar sees that: "God is Miss Brodie's rival" (107). This is demonstrated in a literal

blame" *(PMJB 11).* Although the story starts when the girls are sixteen and out of the form in which Miss Brodie taught them, and although they outwardly seem to conform to their new classes, they "remained unmistakably Brodie, and were all famous in the school, which is to say they were held in suspicion and much liking." Their friendship with Miss Brodie remains the only thing that held them together, and Miss Brodie herself was "held in great suspicion" by the other teachers. *(PMJB 2)* Thus, at the very beginning of the novel, Sparks creates an elite group under a leader distrusted by her peers. The girls themselves have nothing in common except their "friendship" *(PMJB 2)* with Miss Brodie. She has selected girls whose parents would not complain of the "more advanced and seditious aspects" of what she taught *(PMJB 25).* She invites them to her home for tea, takes them into her confidence and asks them not to tell others about how she treats them to. She also tells them of her disagreement with the mistress, and that she endures her for their sake, that they are fortunate to be able to profit by her influence on them.

In fact, Miss Brodie is totally convinced of her own power and uses it in a frightening manner: "Give me a girl at an impressionable age, and she is mine for life" *(PMJB 6, 119).* Miss Brodie has surrounded herself with six girls chosen by her and are called the 'Brodie set'. She tells her

reader more by deliberate cunning and a derisive undermining of what is wrong and less through inflicting emotional involvement on the reader, and arousing sympathy since, as she puts it, it enables us to substitute feeling for action. She states in The Desegregation of Art:

> [T]he art and literature of sentiment and emotion, however beautiful itself, however striking in its description of actuality, has to go. It cheats us into a sense of involvement with life and society, but in reality it is a segregated activity. In its place I advocate the arts of satire and of ridicule. And I see no other living art form for the future ... I would like to see less emotion and more intelligence in these efforts to impress our minds and hearts. (24)

In Miss Brodie's opinion; her girls are famous for one thing or another; Monica Douglas for mathematics and her hot temper, and Eunice Gardner who is famous for her sprightly gymnastics and her swimming becomes a nurse, and twenty-eight years later, tells her doctor- husband that she wants to visit Miss Brodie's grave, and that Miss Brodie was a woman of culture and one of her favorites. Rose Stanley is famous for her sex. Mary Macgregor's fame "rested on her being a silent lump whom everybody could

as she in fact was, but on her latent potentials. In an interview with Ian Gillham, she explains:

> I think that children, and artists have the capacity for discerning not only the characteristics of people but their potentialities. ... there... were teachers at my school who had these potentialities themselves; perhaps they didn't know it themselves, but they must have betrayed it—and completely unrealized potentialities, because that's what [Miss] Brodie represents. (41)

In fact, Miss Brodie is Mrs. Spark's arch-manipulator. Her motivating image is of her 'prime' when she is intoxicated by the power of her own personality. As a teacher, she offers her own fictions for her pupils' guidance. She quotes to them from the Bible, "Where there is no vision the people perish" (*PMJB* 4), but makes sure that the vision they see is of her ordering. Francis Russell Hart gives the real nature of the novel's protagonist: "Jean Brodie is one of the spiritual tyrants, whose egoistic romanticism is the link between an obsessive Calvinist doctrine of the Elect, of Justification, and the fascism of Mussolini..." (302). Thus, one of the critical problems raised by this novel is that of reconciling the darkness of this central purpose with the apparent lightness of the surface. Spark undertakes to impress the

Set in an Edinburgh girls' school, Marcia Blaine in the 1930's, the text deals with a group of schoolgirls who are chosen and trained to be disciples by the formidable and eccentric schoolmistress who gives the novel its title. Miss Brodie is described as:

> One of the great character-creations of modern fiction, a contradictory soul who distrusts the Roman Catholic Church while spending summer holidays in Rome in search of culture; who admires the Church of Scotland but detests John Knox, its founder; who deplores the team spirit yet idolizes Mussolini's fascisti. (Bradbury and Bigsby 63)

Added to the presentation of Miss Brodie as a prime manipulator is the depiction of the student-teacher relationship, which is presented as neither completely good nor completely bad although it ends up in the betrayal of the teacher by one of the students.

The story opens at the time the girls of the Brodie set are sixteen. It moves back and forth between the time when they were ten until after Miss Brodie's death, when they are grown and talk to each other about her and about the time they were under her influence. Muriel Sparks says that the character of Miss Brodie is based on one of her teachers, not

narrative; as they speak from a particular place in the narrative while other characters live in the world of the story.

The Prime of Miss Jean Brodie captures a small group of well-defined characters whose lives are deeply affected by each other's obsessions. Some characters assume prevalence over the narration and preside as God-like figure. In this respect, Genette points out the importance of the study of characterization in the narratological field. He confirms that: "*Characterization* is quite obviously the technique of constituting characters with narrative texts" (*Narrative Discourse: Revisited* 136). In traditional narration, characters and the realistic evocation of a fictional setting subsume under the title plot. Characters are merely the necessary agents affecting the succession of events. Since events need to be located in space and time, the where and when of narrative have been implicit in the standard definitions of plot. Thus, the analysis of description in narrative and the investigation of character have attracted little interest in classical narration. Description used to be treated as a pause in the sequence of events which constitute plot, while characters function as propellers of the plot. According to Genette, narratology back grounds what traditional analysis of novels regards as crucial. Narratology locates the consideration of character in the foreground.

are described." He/she is granted the power to "switch freely among various characters' minds without explanation or apology ... [has] the authority to judge the characters, interpret their actions, or relate the fictional events to happenings in the real world" *(Reading narrative fiction 94)*. The reader is incorporated in the fictional realm through what each narrator is authorized to tell or show via the meaning of events and the motives and personalities of characters. A state of absolute omniscience[6] which is allowed to such a narrator renders possibilities beyond the concern with mere recording or camera-eye narration.[7] There is a delving into thought and a deep probing into the characters' consciousness. Moreover, the term omniscient narrator has several characteristics with which it is associated. Shlomith Rimmon-Kenan elaborates on 'omniscience' as a concept and states that it connotes:

> Familiarity, in principle, with the characters' innermost thoughts and feelings: knowledge of past present and future: presence in locations where characters are supposed to be unaccompanied ... and knowledge of what happens in several places at the same time. *(*95)

In fact, the omniscient and other narrators are distinguished from characters by their position in the larger schema of the

kind, refracted through techniques which serve to distance her realism" (2). Thus Spark deals with issues of eternal truth by resorting to the tools of twentieth- century technology. In her preoccupation with precise observation and transcription of current mores and behaviour, she elicits observation, Sharon Thompson states that "[a]mong the chroniclers of women after the Second World War, and before (or outside of) second-wave feminism, [Muriel Spark] is one of the most successful at making *fictions* from the raw material of working women's lives" (9). On another plane, her concern with postmodernism renders a fusion of the personal, the political and the moral and the prevalence of literary parodies (Richmond 11).

In the examination of Spark's *The Prime of Miss Jean Brodie*, there is a specific emphasis on the function of the omniscient narrator as an embodiment of the concept of plurality and difference which come at the heart of postmodernist vision. *The Prime of Miss Jean Brodie* has plural meanings. It is misleading to look for a single interpretation of the narrative. Complex plots, inexplicable actions and supernatural events divulge a series of narrators who overtly manipulate the narrative world. In Chatman's perspective, the omniscient narrator is conceptualized as "a bird or an airplane" from whose "high perspective long periods of time are summarized and vast spatial panoramas

conceptions of character in addition to the focus of the psychological narrative[5]. In an attempt to capture processes of memorization and information retrieval, narrative grammars and systems of plot units have been proposed by cognitive psychologists. Peter Brooks' *Reading for the Plot (1984)* focuses on the 'motor' or drive behind plotting. In his turn, Ross Chambers (1984), challenging the cognitive status of narrative as well as of narratology, argued that the authority of the storyteller, undermined in modern fiction, is replaced by the power and authority of the story itself, thus bridging the gap between psychoanalytic and deconstructive narratology. To clinch the argument, Kaja Silverman (1988) demonstrated that the psychoanalytic focus on the formation and functioning of the subjects intersects with the interests of a subject-oriented narratology.

This study presents a reading of Muriel Spark's (1918) *The Prime of Miss Jean Brodie* (1961) as a postmodernist narrative. The years of Spark's development as a creative writer coincided with a transitional and disturbed phase in which both realism and the experimentalism of postmodernist fiction exercised pressures on the artist. Spark suited her techniques to a skeptical and materialistic age, identifying with trends of social realism and with *nouveau roman* alternately. Whittaker remarks that "while her novels have an ethical and realistic bias, it is of a strange

eminence of Jacques Derrida's theories (1976), proponents of deconstruction read plots as allegories of all things textual, paying particular attention to *mis-en-abyme*, an emblematic form of self-reference (Dallenbach 1977). Under the influence of Mikhail Bakhtin (1981), the narrative text came to be regarded as a polyvocal utterance and the question 'who speaks' opened into an investigation of such phenomena as quotation, parody, intertextuality, narrative embedding, the hierarchy of narrative voices, and narrative authority. The declaration of Roland Barthes, a spokesperson of the postmodernist doctrines, is a case in point. He comments on the continuous play of 'referentiality' in postmodern narrative and states, "We gain access to it by several entrances, none of which can be authoritatively declared to be the main one; the codes it mobilizes extend as far as the eye can reach, they are indeterminable" (6).

Moreover, the domain of narratology reflects the critical trends of psychoanalysis and deconstruction. New critical developments were set in motion by an integration of narratology and psychoanalysis. Theorists undertook an investigation of the cognitive processing of the narrative text. In *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (1978), Seymour Chatman continues Genette's repertory of analytical formalist and structuralist

bringing together the deep meaning and the diachronic unfolding of the plot[2].

The field of narrative discourse is dominated by the taxonomic work of Gérard Genette's *Narrative Discourse* (1980). It initiates a tradition of close scrutiny of discourse[3]. Genette points out that for any text to count as narrative, it needs a story and a narrator, and distinguishes between three aspects and their relationship, namely; the text and narrative content *'histoire'*, the events it recounts or the verbal representation of events *'recit'*, and the act of narrating itself *'narration'* and the writer or speaker it implies. On another plane, Mieke Bal's *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (1985) defines the narrative text as a text in which an agent relates (tells) a story in a particular medium, such as language and imagery. For him, narrative must be considered a discursive mode, and narrative texts differ from one another even if the related story is the same[4].

The poststructuralist era is characterized by an influx of ideas from other disciplines. In deconstructive readings of narrative texts, Jonathan Culler (1981) challenged the traditional hierarchy between story (fabula) and discourse, arguing that discourse does not follow or repeat the fabula, but that the fabula is produced by discourse. With the

mimetic elements; the narrator unravels the story through the dialogues and monologues of characters. In contemporary narratology, the theoretical foundations were laid down in France in the 1960s by scholars with a common allegiance to Russian formalism and Saussurean linguistics whose impact can be seen in establishing structuralism narratology and the rules of a narrative syntax. They are basically concerned with the arrangements of themes, patterns and events in actual narratives. The term narratology was first introduced by Tzvetan Todorov's (1939) *Grammaire du Decameron (1969)* in which narrative elements function as syntactic categories[1] and the system is able to take unactualized events into consideration and to describe the status of these events in the minds of characters. The introduction of the virtual as a semantic dimension of narrative events represented a significant advance in narratology. In his turn, Boris Tomashevskii (1925) distinguishes between story and discourse *(fabula* and *syuzhet),* while Claude Bremond (1973) defines story as a semantic structure independent of any medium, and discourse as the verbal or visual presentation of this structure. At any rate, it is Claude Levi-Strauss' 'structural analysis of myth' (1958) which constitutes the main contribution of structuralism to the theorizing of story

and structuring the plot as well as problematizing the novelist-reader relationship, narratology reveals the complexity of the representation of the narrative world. In his introduction to *Postmodern Narrative Theory,* Mark Currie provides a definition of narratology as "the theory and systematic study of narrative" (1). Narratologists, generally speaking, focus on the study of the narrative discourse and manage to examine it thoroughly. It is only after structuralism that a theory of narrative starts to emerge. A structural study of narrative distinguishes between the story *(fabula) as* the events ordered chronologically and the plot *(syuzhet)* as the careful arrangement and presentation of these events for the sake of some moral or artistic purpose. A.W. Lyle explicates the main task of the narratologist as "the study of how events are linked, the degree of motivation among them, and the effect they have on the character of the story" (*Encyclopedia 793.*

In fact, Aristotle's *Poetics* presents a starting-point in narratology which fuels later debates among novelists of the late nineteenth and early twentieth century. For him, representing an object by a narrator renders the text a narrative (diegesis) in which the history is told, while representing history by showing it (mimesis) produces a dramatic text. The two forms interweave since the diegetic representation of the narrative text involves embedded

radical rethinking of the relationship between fiction and reality.

For the postmodern writers, language is inherently unable to convey any semblance of the external world, and verbal communication is more an act of conflict than an expression of rational meaning. Works classified as postmodern display little attention to realism, characterization or plot. Reality appears bizarre and fragmented. In 1963, Saul Bellow wrote:

> Public life, vivid and formless turbulence news, slogans, mysterious crises, and unreal configurations dissolve coherence in but the most resistant minds. ... Rebels have no bourgeois certainties to return to when rebellions are done. The fixed points seem to be disappearing. (56)

A factor in the rejection of realism is the sense that the nature of time is beyond the compass of realist convention. Postmodern novelists could not produce a fiction that presents life as series of events; time is often conveyed at random, disjointed and commonplace situations are depicted alongside surreal and fantastic plot.

At the core of postmodern narrative theory, narratology occupies a central position, and becomes the focus of attention. In its concern with the dynamics of telling a story

maintaining the importance, the credibility and the sensibility of individual experience in an increasingly depersonalized world" (10). As the realistic center tended to disappear, Malcolm Bradbury explains, "the stable text lost its stability; the reader was invited into the novel in novel ways" (11). It was the birth of postmodernism.

The postmodernist approach represents the rejection of the modernist tenets of rational, historical and scientific thought in favour of self-conscious, ironic and experimental work. Modernist fiction attempted either to reproduce the fragmented world outside, or escape from it through streams of consciousness, recovered memory and loops in time. In a significant reversal of the dominant literary and socio-cultural direction postmodern authors abandon the concept of an ordered universe, linear narratives and traditional forms to suggest the malleability of truth and question the nature of reality itself, dispensing with the idea of a universal ordering scheme in favour of artifice, temporality and a reliance on irony. Ruth Whittaker says that "one of the dominant features of postmodernism is its cultivation of neutrality: a refusal ... to confer value or significance on what is described" (6). Dramatic changes which novel writing has undergone involve the construction of new subject matter, style and technique, leading ultimately to a

Narrative Strategies in Muriel Spark's *The Prime of Miss Jean Brodie*

The postmodernist tendency in literature and literary criticism has been characterized as a "breakthrough" (O'Donnel 15) in its celebration of differences and diversity, and the collapse of unity and wholeness. Several factors contributed to the emergence of postmodernism as an approach in life and art. The devastating world wars, a tremendous revolution in machinery and technology, as well as the rise of widely influential theories such as Friedrich Nietzsche's which criticizes the idolization of reason and its suppression of other components that make us human beings, Sigmund Freud's argument that there exists areas of mind and self beyond complete rational control in addition to Henri-Louis Bergson's belief that time exists only as a seamlessly continuous duration within the self have all had a great impact on textual production. Novelists who began writing after 1945 embarked upon devising new techniques to address the failure to achieve a satisfactory relationship between individual consciousness and objective reality in a society. A generation of creative writers began, as Michael Gorra says, "to search for an adequate style to find some means of restoring value to the subjective life; a way of

of realism. Its author playfully handles the conventions of narrative art. The portrayal of the school girls in their childhood, adolescence and as adults is unfurled through time shifts and the use of flash-backs and flash-forwards as well as the plurality of visions. The narrative consciousness is dispersed among Miss Brodie, Sandy, the omniscient narrator and the perspective of the implied author who stands behind the scenes and endeavors to infer messages from what the characters, the setting and the atmosphere suggest. The entire narrative realm promotes the postmodernists' dictum that no singular truth or meaning exists. The prevalence of multiplicity of voices contests a coherent worldview, conveys the sense of fragmentation and lack and, in the process, reinforces the predominate penchant for abandoning of belief in a unified underlying reality.



Narrative Strategies in Muriel Spark's *The Prime of Miss Jean Brodie*

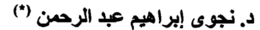
Dr. Maha Abdel- Moneim Emara (*)

Abstract

This paper is a study of Muriel Spark's (1918-) *The Prime of Miss Jean Brodie (1961)* as a postmodernist novel. It embraces the dynamics of the trend in its various dimensions and forms. *The Prime of Miss Jean Brodie* revolves around an old-fashioned girls' school for the daughters of Edinburgh bourgeoisie overpowered by the eccentric and domineering Miss Jean Brodie, the teacher who rejects the concept of an ordered universe and dispenses with the idea of absolute truth. The narrative, like its major figure, grapples with the concepts of unity and contests the totalizing assumptions

(*) Lecturer, Department of English, Language & Literature, Faculty of Arts, Ain Shams University

قراءة جديدة في نظرية طه حسين عن الثقافة


د. نجوى إبراهيم عبد الرحمن (*)

قدَّم طه حسين نظرية شاملة للثقافة في كتابه "مستقبل الثقافة في مصر" (١٩٣٦)، إثر انتفاء آخر أثر للاحتلال البريطاني لمصر من الناحية القانونية، وذلك بإلغاء الامتيازات الأجنبية في معاهدة مُنترو. وركَّزَ نظريته تلك على أهمية الثقافة القومية في دعم استقلال الوطن. ولقد انشغل النقاد بتلك النظرية فمنهم من رفضها بحجة أنَّها احتوَت على قدر ما من "التغريب" أخرج مصر عن انتمائها العربي والإسلامي، ومنهم من تحمَّسَ لها ورَحَّبَ بها بوصفها مدخلاً للتحديث، ومنهم أيضًا من تحَفظ على بعض ما جاء بها من أفكار وتقبَّل على مضض بعضها الآخر.

ويستهدف البحث الحالي تقديم قراءة جديدة في نظرية طه حسين عن الثقافة على ضوء اتجاه نقد ما بعد الاستعمار، وبخاصة ما جاء به إدوارد سعيد وهومي بابا من نظريات تناولت إشكالية العلاقات بين المُستعمِر والمُستعمَر، فشخصَّت الداء فيما تأسس من ثنائيات أنتجها الفكر الاستعماري، وما أعقب ذلك من نمو الشعور القومي، وتشابك العلاقات بين طرفي المعادلة في تداخل تشابكت فيه الرؤى وغاب عنه التحديد الفاصل بين ثقافة الطرفين.

ويخلص البحث إلى وقوع طه حسين تحت تأثير ثنائية التقابل التي روَّج لها الفكر الاستعماري، الأمر الذي دعاه لإلحاق مصر بالثقافة الغربية والتبرير لذلك، غير أنَّ ذلك لم يَحُل بينه وبين إثبات هوية مصر العربية والإسلامية فيما تضمَّنه برنامجه الثقافي من تفاصيل، متخطيًا بذلك سلبيات "التغريب" ومؤازرًا لمولد حركة حداثية تعتمد على الأصالة الثقافية الخاصة بمصر تدعمها مناهج الفكر الغربي في عصره.

(*) مدرس بقسم اللغة الإنجليزية وآدابها كلية الآداب، جامعة عين شمس

Left-Wing Political Thought in Egypt, 1945-1958. London: Routledge Curzon, 2002.

Said, Edward. *Orientalism.* New York: Pantheon Books, 1978.

___________. *Culture and Imperialism.* London: Chatto & 'Windus, 1993.

Shilq, Ahmad Zakariya Al. "Taha Husayn wa Qadiyat Al-Taghrib." *H}awliyat Al-Insaniyat wa Al-^{c}Ulum Al-Ijtima^{c}iya.* Jami^{c}at Qatar 11 (1988): 277-298.

Werbner, Pnina. "Introduction: The Dialectics of Cultural Hybridity." *Debating Cultural Hybridity: Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism.* Postcolonial Encounters Series. Ed. Pnina Werbner and Tariq Modood. Zed Books, 1997: 1-23.

Works Cited

Abaza, Mona. "East is East: Where Does the East Begin for Egyptian Liberal Intellectuals?" *IIAS Newsletter* 29 (November 2002), 20.

Abdel Halim, Ahmad. "Al-Khitab Al-Falsafi."*Fikr* 14 (March 1989): 41-54.

ᶜAwad, Ibrahim. *Maᶜrakit Al-Shiᶜr Al-Jahili bayn Al-Rafiᶜi wa Taha Husayn.* Cairo: Al-Fajr Al-Jadid, 1987.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture.* London, New York: Routlege, 1994.

Cromer, Evelyn Baring, Earl of. *Modern Egypt.* London: Macmillan, 1908.

Hussein, Taha. *The Future of Culture in Egypt.* Near Eastern Translation Program, Number 9. Trans. By Sidney Glazer. Washington, D.C.: ACLS, 1954.

Maqalih, Abdel-ᶜaziz Al. *ᶜAmaliqa ᶜind Matlaᶜ Al-Qarn.* Bayrut: Dar Al-Adb, 1984.

Margoliouth, D.S. "*Fi al-Adab al- Jahili* ." in *The Journal of the Royal Asiatic Society*, October, 1927, pp. 902-4

Meijer, Roel. *The Quest for Modernity: Secular Liberal and*

NOTES

1. All translated quotes from *Mustaqbal* are from Sidney Glazer's translation published by the American Council of Learned Societies: Taha Hussein. *The Future of Culture in Egypt.* Near Eastern Translation Program, Number 9. Trans. By Sidney Glazer. Washington, D.C.: ACLS, 1954.

2. D. S. Margoliouth, a British Orientalist, expressed doubt as to the authenticity of much pre-Islamic poetry in a paper published in *The Journal of the Royal Asiatic Society*, 1925 II, one year before Taha Husayn produced his *Fi Al-Shiᶜr Al-Jahili* adopting the same view. Husayn's detractors accused him of plagiarism and, worse still, of following in the footsteps of Orientalists. Margoliouth himself, however, wrote a notice about Husayn's modified version, where he stated that the thesis *Fi al-Adab al-Jahili* in *The Journal of the Royal Asiatic Society*, October, 1927, pp. 902-4oi the earlier version of the book "is very nearly identical with that of the reviewer's paper "On the origin of Arabic poetry", which appeared about the same time in this *Journal*, the writers having arrived independently at similar results".

draw links between the present and the future of their nation and those of the human race .

It is such a flexible view of culture that encourages Husayn to adopt a humanist view of culture that extends from ancient Egypt, Greece, Rome, the Arabs to the Europe of his time. He stands by his view that the human mind is constantly evolving and accepts the notion of hybridity in culture, all the while maintaining certain fundamental aspects that characterize the Egyptian “native identity”. It is to be noted as well that in spite of Husayn's implicit acceptance of the binary division propagated by colonialism and inadvertently supported by traditionalists (west/east; advanced/backward; materialist/spiritual), he manages to successfully subvert it producing in its stead a new theory of culture that challenged both discourses.

between tradition and the requirements of a fast growing and changing world. Education is presented as a prerequisite of a democratic society (22 ff.). A call for state supervision of all educational facilities, including Al-Azhar institutions as well as foreign schools, is sounded in the interest of a unified national character. Arabic, religion, national history and geography curricula are the cornerstone of a typical Egyptian education (29). A chapter is devoted to the teaching of religion to Egyptian Christians (Copts) (38-140). Detailed discussion of the educational process focuses consecutively on school buildings, curricula, teachers and students. Husayn accords special attention to developing a modern approach to teaching the Arabic language, especially Arabic grammar. As for higher education, he draws a plan for a university that encourages research as well as prepares students to a lead professional career. Finally Husayn puts forward his vision of an intellectual life that is based on a delicate balance between opening up to western influences and an enlightened censorship of undesirable cultural phenomena that may not be in accord with our tradition. Taha Husayn does not see culture in isolation. There is mutual exchange between cultures in his educational programme. History courses, for example, help students to make the connection between the past of the nation and the past of humanity at large, and leads them to

> association with this same philosophy fails to make it a prop to the Muslim mind? (8)

Husayn attributes the temporary lapse in Egypt's culture and civilization to the Ottoman invasion, and in another interesting parallel, compares it to the fall of the Roman world at the hands of the barbarians (9-10). In both cases, Husayn finds, the cultural heritage came to itself when relations were resumed across the Mediterranean: Europe's Renaissance was inspired by the Muslim heritage that guarded the Greek component intact during the middle ages, and Egypt's renaissance was re-ignited with the establishment of the modern nineteenth century state after the departure of the Napoleonic expedition (13).

The chapters of the book, that are rarely if ever discussed, present a lively and detailed picture of a rigorous plan to initiate an Egyptian educational system which would serve the intellectual needs of an independent state on both the national and international levels. Each chapter succinctly discusses a single issue and offers recommendations or solutions. Issues range from primary, secondary and university education to the final chapters on mass media and intellectual life outside schools and universities. In all chapters, Husayn is keen on accommodating his programme to the local and international scenes effecting a fusion

to the colonialist view of his world and longs to bridge what he sees as the gap between the opposite shores of the Mediterranean. He offers a reading of history that cites the political interests of the colonial powers as the reason behind this forced division that separates Egyptian civilization throughout its history from the civilization of the Greeks on the other side of the Mediterranean (8). In an interesting parallel that corroborates his theory of a cultural context that brings Egypt and the "west" together, Husayn refers to the similarities between Christianity and Islam in the context of Greek thought and culture:

> Islam and Christianity came to resemble each other in another way. Christianity influenced and was influenced by Greek philosophy before the rise of Islam. Philosophy became Christian and Christianity became philosophical. The same thing happened when Islam came into contact with Greek philosophy. Philosophy became Muslim and Islam became philosophical. The history of the two faiths is one with respect to this phenomenon. Why does Christianity's association with philosophy make it one of the props of the European mind, while Islam's

already reached. Al-Shilq shows an understanding of Husayn's "western" tendencies in Mustaqbal: "Husayn attempted a resolution to the conflict between his love for the homeland and pain for its backwardness on the one hand, and admiration and animosity towards the west on the other" (290). Husayn's loyalty to his Arabo-Islamic heritage is emphasized by Al-Shilq in a series of evidence drawn from his post-*Mustaqbal* works that present views rooted in his patrimony. Husayn's study on Al-Ma^{c}ari is critical of the poet's sole dependence on reason. *^{c}Ala Hamish Al-Sira* addresses human needs other than those that rationalism gives rise to. More criticism to reason being the sole source for knowledge is voiced by Husayn in *Mir'at al-Islam.* In *Alwan,* Husayn sees social justice as an integral component of the early history of Islam in the first half century of Hijra, rather than a European model to be imitated. *Al-Fitna Al-Kubra* is a statement favouring the political system of the Caliphate in the era of Abu Bakr and Omar. Furthermore, in *Naqd wi Islah* Husayn himself refutes the common accusation of turning his back to his Arabo-Islamic identity in favour of a westernized model by citing his firm position in defence of Islam and the Arabo-Islamic civilization (291-293).

Husayn, thus, rejects the ossification of culture and the closed totality of knowledge. However he still conforms

Europeans, although occasional bewitched individuals and groups have done this very thing" (20).

Al-Maqalih rounds up his article by quoting a manuscript written by Mustafa Nassif, Husayn's student, who recalls a talk given by Taha Husayn in 1941. Husayn's audience as well as Nas}if himself were surprised to listen to Husayn as he gave credit to Al-Azhar for his early academic formation. Al-Azhar was introduced as a university that stands on a par with French universities. Azharites had the freedom to attend the lessons they chose to follow motivated only by their love for learning. Sheikhs were broad-minded enough to accept differences in opinion, except the few instances recorded in his autobiography. Even when displaying cruelty, Al-Azhar sheikhs were sympathetic towards their students. Husayn also finds in the concluding remark "The Knowledge of God is greater" a reference to the ever-developing field of knowledge and the responsibility of the scholar before God (Al-Maqalih, 56-57).

In an article discussing Husayn's "westernization" charges, Ahmad Zakariya Al-Shilq deplores the vicious circle involving Arab thinkers who are busy rehashing the same discussions about modernity and enlightenment and are consequently unable to move forward from a point

charges of serving the Orientalist cause. In his article, "Difa^c ^{c}n Al-^{c}ql wa Al-Damir Al-^{c}rabiyyin: Taha Husayn wa Al-Shak ^{c}ala Al-Tariqa Al-Azhariya" [Apology for Arab Reason and Conscience: Taha Husayn and Azhari Scepticsim] he refers to Husayn's introduction to *Hadith Al-Arbi^c'* where he is critical of a generation of scholars whose fascination with the west alienated them away from their cultural roots (I, 13, quoted in Al-Maqalih, 52-54). He also deplores the ferocious campaign against Taha Husayn led by "islamist" critics being of the opinion that Husayn was in the first place an Azhari rebel in the tradition of Jamal el Din al-Afghani and Muahmmad ^{c}Abdu. Furthermore, he sees his contribution as far as a critical reading of the Arab heritage is concerned, as an extension of the works of Ibn Sallam al-Jumhi, al-Jahiz, Abu Al-^{c}la' Al-Ma^{c}arri and Ibn Khaldun (46-47).

As a matter of fact, Husayn defends cultural roots as the basis for a modern national character. He keeps a critical distance though from both traditional and modern culture blaming a generation of scholars who display either a fanatic attachment to their heritage, or a superficial understanding of modernity: "I who have long argued that we stoutly protect our independence naturally do not advocate rejection of the past or loss of identity in the

> don't. In such theories, it makes sense to talk of the transgressive power of symbolic hybrids to subvert categorical oppositions and hence to create the conditions for cultural reflexivity and change; it makes sense that hybrids are endowed with unique powers, good or evil, and that hybrid moments, spaces or objects are hedged in with elaborate rituals, and carefully guarded and separated from mundane reality.(1)

The position of Taha Husayn as a thinker who interacts with his society, shaping and being shaped by the lived experience is corroborated by his writings before *Mustaqbal Athaqafa*. His early iconoclasm, was not a borrowed western product, rather it showed in the traditional sphere of Al-Azhar, that was teeming with reformist trends after the model of Shaykh Muhammad ᶜAbduh. His views on the authenticity of pre-Islamic poetry, reached independently of Margulioth, have their roots in classical Arabic criticism. And when his Cartesian methodology offended a conservative society, he rewrote and reproduced his book in a new form: *Fi Aladab Aljahili* (1927).

ᶜAbdel-ᶜaziz Al-Maqalih refers to the Arabo-Islamic context of Husayn's contribution, clearing Husayn from the

anticipates Homi Bhabha's reference to the interstices of culture:

> Political empowerment, and the enlargement of the multiculturalist cause, come from posing questions of solidarity and community from the interstitial perspective. Social differences are not simply given to experience through an already authenticated cultural tradition; they are the signs of the emergence of community envisaged as a project – at once a vision and a construction – that takes you "beyond" your self in order to return, in a spirit of revision and reconstruction to the political *conditions* of the present. (3)

This hybrid perspective has recently been promoted by research in the field of cultural studies. Identity politics moved to the centre of a complex investigation. According to Pnina Werbner, hybridity is partly a significant factor on the modernist scene:

> The power of cultural hybridity ... makes sense for modernist theories that ground sociality in ordered and systematic categories; theories that analyse society as if it were bounded and 'structures' by ethics, normative do's and

Said goes back to Fanon to stress the need for "the emergence of a new intellectual and political consciousness" as an antidote to the excesses of nationalism (xxvii). Quoting Fanon, Said makes a point about a certain drawback in nationalist projects: "the violence of the colonial regime and counter-violence balance each other and respond to each other in an extraordinary reciprocal homogeneity" (Wretched of the Earth 88). Said thus recommends that "the struggle must be lifted to a new level of contest, a synthesis represented by a war of liberation, for which an entirely new post-nationalist theoretical culture is required" (323). Husayn's theory of culture in his book may be viewed as the war of liberation Said referred to. He is in Said's words shaping and being shaped by Egypt's history and social experience.

Husayn's theory of culture may even be better understood in the light of Homi Bhabha's post-colonial approach that avoids binary division perpetrated by western powers and encourages instead a reading in the light of the interaction of culture in a hybrid fashion allowing for "a temporality that makes it possible to conceive of the articulation of antagonistic or contradictory elements" (Location of Culture, 25). He calls attention to the "agonistic space" (181) where cultures meet. (Wikipedia, Homi Bhabha). From his unique perspective, Husayn also

> patient alternative, as a frankly exploratory possibility. (xxiv)

Consequently, Said concedes that "authors are [not] determined by ideology, class, or economic history, but authors are, I also believe, very much in the history of their societies, shaping and shaped by that history and their social experience in different measure" (xxiv).

It is, therefore, safe to assume that the binary division between East and West, privileging "western progress" had no place in Husayn's project. Rather, Taha Husayn's project looks forward to Said's later perceptive diagnosis in *Culture and Imperialism* :

> Gone are the binary oppositions dear to the nationalist and imperialist enterprise. Instead we begin to sense that old authority cannot simply be replaced by new authority, but that new alignments made across borders , types, nations, and essences are rapidly coming into view, and it is those new alignments that now provoke and challenge the fundamentally static notions of *identity* that has been the core of cultural thought during the era of imperialism. (xxviii)

> methods, and the like. As C.L.R. James used to say, Beethoven belongs as much to West Indians as he does to Germans, since his music is part of the human heritage. (xxvii)

Hybridity, therefore, sets the tone for his post-coloninal view of the world:

> Partly because of empire, all cultures are involved in one another; none is single and pure, all are hybrid, heterogeneous, extraordinarily differentiated, and unmonolithic. This, I believe, is as true of the contemporary United States as it is of the modern Arab world, where in each instance respectively so much has been made of the dangers of 'un-Americanism' and the threats of 'Arabism'. Defensive, reactive, and even paranoid nationalism is, alas, frequently woven into the very fabric of education, where children as well as older students are taught to venerate and celebrate the uniqueness of their tradition (usually and invidiously at the expense of others). It is to such uncritical and unthinking forms of education and thought that this book is addressed – as a corrective, as a

Husayn's proposition that the intellectual life of Egypt is closer to the culture of the Mediterranean than it is to that of the Orient (Far East). Apart from the fact that such criticism limits itself to the first chapter and ignores the contribution the book brings to the field of the education in the form of an extended account and practical manual where education caters for native as well as universal needs, it is a critical view that rests on a theory of culture as a monolithic totality. To go back to Said, "Western Imperialism and third world nationalism feed each other, but even at their worst they are neither monolithic nor deterministic. Besides, culture is not monolithic either, and is not the exclusive property of East or West, nor of small groups of men or women" (xxvii).

The recourse to culture in the Arnoldian sense offers, according to Said, "a protective enclosure" to religious and nationalist intellectuals of formerly colonized nations (xiv). It is against this background that Said formulated his view based on the humanist tradition:

> For the record, then, I have no patience with the position that 'we' should only or mainly be concerned with what is 'ours', any more than I can condone reactions to such a view that requires Arabs to read Arab books, use Arab

other side. This has enabled me in a sense to live on both sides, and to try to mediate between them (xxvi).

It is this sense that Said summed up as "intertwining histories, overlapping territories" in the title to his first chapter in *Culture and Imperialism* that eluded Husayn's detractors. Their position may be understood in what Said has to say about "culture in the Arnoldian sense" which according to him is "often aggressively connected with the nation or the stage; this differentiates 'us' from 'them', almost always with a degree of xenophobia" (xiii). Therefore, Said is of the view that

> Culture in this sense is a source of identity, and a rather combative one at that, as we see in recent 'returns' to culture and tradition. These 'returns' accompany rigorous codes of intellectual and moral behaviour that are opposed to the permissiveness associated with such relatively liberal prophecies as multiculuturalism and hybridity. In the formerly colonized world, these 'returns' have produced varieties of religious and nationalist fundamentalism. (xiii-xiv)

The unfavourable reception of Husayn's theory of culture rests mainly on an indignant Arabo-Islamic rejection of

> one. The task then is to describe it as pertaining to Indians *and* Britishers, Algerians *and* French, Westerners *and* Africans, Asians, Latin Americans, and Australians despite the horrors, the bloodshed, and the vengeful bitterness. (xxiv)

A re-reading of *Mustaqbal* in the light of such development under the changing conditions of a post-modern world sheds new light on Husayn's views and methods, and establishes a link between his theory of culture and our present-day concerns as regards tradition and "western" culture. In such a context the very definition of culture and identity has been problematized. Homi Bhabha and the later Edward Said offer pertinent perspectives on the fluid and interstitial space where cultures meet and identity is negotiated. Said, in particular, offers an interesting parallel with Husayn as both looked beyond the divisions propagated by imperialist policy under the banner of "the white man's burden": Hussein bridged the gap between his early education in Al-Azhar and his intellectual formation in Paris, while Said records in *Culture and Imperialism*: "Although I feel at home in them [US, England and France], I have remained , as a native from the Arab and Muslim world, someone who also belongs to the

Furthermore, Husayn's early political affiliation to Al-Ahrar Al-Dusturiyin party made him stand away from passionate and essentialist views of patriotism and call Egyptians instead to rise to the standards of the occupier before claiming their full independence. An interesting precedent for this trend is revealed in Husayn's admiration of Greek thought in his early career. His translation of Aristotle's *Nizam al-Athiniyin* coincided with the 1922 declaration of Egypt's independence and its advent to a new era of democracy. (Ahmad Abdel Halim, 43).

Postcolonial theory, however, witnessed developments in the context of cultural studies. Said himself in *Culture and Imperialism* (1994) and Homi Bhabha in *The Location of Culture* (1993) offered a more developed view of the relationship between colonizer and colonized in terms of hybridiy. The imperialist project managed as Said puts it "to bring the world together", though insidiously and :njustly

> One of imperialism's achievements was to bring the world closer together and, although in the process the separation between Europeans and natives was insidious and fundamentally unjust one, most of us should now regard the historical experience of empire as a common

Egyptian "mind" to the same source from which Europeans developed their Renaissance, Husayn may be indirectly giving credence to Cromer's pseudo-scientific racial theory.

As a matter of fact both Husayn and his critics are victims of such colonialist views as Cromer's. On the one hand, Meijer's romanticists resorted to a rich heritage of a spiritual past that glorified Islamic civilization, while on the other, Husayn made an effort to link his homeland to the "west", both implicitly accepting the colonial division. A clear evidence of Husayn's failure to rid himself of the impact of colonialist ideas is his comment on Kipling's often quoted line:

> We Egyptians must not assume the existence of intellectual differences , weak or strong, between the Europeans and ourselves or infer that the East mentioned by Kipling in his famous verse "East is East and West is West, and never the twain shall meet" applies to us in our country. Ismail's statement that Egypt is part of Europe should not be regarded as some kind of boast or exaggeration, since our country has always been part of Europe as far as intellectual and cultural life is concerned, in all its forms and branches. (9)

works. Even Said himself, though justified in diagnosing Husayn's effort to place Egyptian culture in a European context tends to oversimplify and stereotype Husayn's theory in the above quoted comment.

In the light of Said's analysis of the colonial division, Husayn may be viewed as eager to escape the negative category of the colonized and join the positive one of the colonizer. He may also be looked upon as engaging with concepts of racial superiority prevalent at the time when he introduces the controversial statement affiliating Egyptian culture to the Mediterranean rather than the Arabo-Islamic world. Cromer in *Modern Egypt* (1908) emphasizes the gap between colonizer and colonized along the dividing lines between "east" and "west". It is a gap that hinders communication because of "divergence of religion and habits of thought, ... the reticence of Orientals when speaking to any one in authority; their tendency to agree with any one to whom they may be talking; the want of mental symmetry and precision, which is the chief distinguishing feature between the picturesque East and the logical West, and which lends such peculiar interest to the study of Eastern life and politics; ... and the fact that the European and the Oriental, reasoning from the same premises, will often arrive at diametrically opposite conclusions" (7). Consequently, it is by attaching the

problematic nature of the relationship between the colonizing yet advanced "west", simultaneously hated and admired, and the colonized and not so well advanced "east", self-constructed as the location for resisting colonialism as well as for pride in its own heritage. It is the binary division disclosed by Said, earlier, in *Orientalism* as an example of triumphant Orientalist policies with particular reference to Husayn himself: "when Taha Hussein [sic.] said of modern Arab culture in 1936 [sic.] that it was European, not Eastern, he was registering the identity of the Egyptian cultural elite, of which he was so distinguished a member" (*Orientalism*, 323). Turning to modern times for further instances of his proposition and an exploration of the results of such division, Said refers to the power gap between the United States and Europe on the one hand, Arab and Islamic region on the other, in terms of "production of culture" resulting in "Oriental students (and Oriental professors) still want[ing] to come and sit at the feet of American Orientalists, and later to repeat to their local audiences the clichés [Said] has been characterizing as Orientalist dogmas" (Orientalism 323-4). It was this argument that fuelled criticism of Taha Husayn's theory of culture in a manner that forcibly extracted the reference to the Greek connection from the context of the whole work, and equally extracted the whole work from the body of Taha Husayn's

citizen in a modern society and that the relations of patronage associated with paternalism and dependence impair this process of emancipation" (13) does not conveniently qualify the cultural approach of Husayn marked with cultural hybridity. Furthermore, these attacks orchestrated by "reactionary modernists" ignored the book's general argument and detailed plan, proposed by Husayn with a view to reforming education and providing the basics for a national culture, and focused instead on few isolated aspects taken out of context, especially his proposition that Egyptian culture is rooted in the Mediterranean Hellenistic tradition. It is also to be noted that the controversy was partly aggravated and overshadowed by the earlier one about his use in *Fi Al-Shi^cr Al-Jahili* (1926) of the methodology of Cartesian doubt to question the authenticity of pre-Islamic poetry.[2] Husayn's opponents, understandably jealous of their Arab heritage and Islamic faith are relentless in their rejection of his propositions.

As a matter of fact, the controversy between Taha Husayn and his opponents is enacted against a background of a binary division shaped by Orientalist thought and ably presented by Said in *Orientalism.* Admittedly, Husayn fell victim to that same binary division advocated by colonialists at his time. Taha Husayn's reference to the Greek connection made his position vulnerable owing to the

But even with his assertion that the Arabic Language and Islam are cornerstones in the formation of the Egyptian identity and his view of Egypt as sharing this Arab-Islamic heritage with its Arab neighbours (20), Husayn was subjected to a fierce campaign of criticism led by figures representing the anti-western Islamist trend (Meier's "reactionary modernists") who viewed his proposal to look to Greece and the Hellenistic civilization as an act of betrayal. This critical trend was led Mustafa Sadiq Al-Rafi^{c}i who denounced, from an Islamic point of view, Taha Husayn's "westernization" programme (^{c}Awad). Many years later, after postcolonial studies established new readings of the discourse of the colonized peoples, Mona Abaza referred to both Husayn and his like-minded friend and contemporary Huysan Fawzi as "fervent advocates of Egypt's belonging to the Greco-Roman Mediterranean culture. By doing so, they perpetrated a Western Orientalist perception of an antithetical Orient" (20).

Adopting the tenets of postcolonial theory, the researcher contends that the feuds surrounding the book emanate from a misconception of the "modernist" label attached to the Egyptian intellectuals of the time. Meijer's view of Egyptian "modernists [who] were also aware that only an individual who has emancipated himself from the bonds of tradition can function as a full-blown, patriotic

above-mentioned ideologies ignited the feuds surrounding the publication of Husayn's *Mustaqbal.*

This paper, therefore, focuses on a re-evaluation of one of the most heated controversies initiated by Husayn's claim in *Mustaqbal* that the cultural heritage of Egypt went back to the Ancient Greeks rather than the civilizations of the Orient, referring to China and Japan (4-6). In an attempt to find a place for Egypt in the history and development of civilizations, Husayn proposes in his opening chapter a thesis that aligns the Egyptian mindset with the Mediterranean basin, especially Egypt's Hellenistic past and European civilization rather than the East (7-8). He also claims that Islam did not alter the intellectual character of Egypt, in the same way as Christianity did not alter the intellectual character of Europe (5-6). As for Egypt's relation to Arabs and Islam, Husayn points out to a common heritage of language and literature and draws the line between religious faith and a modernist Egyptian nation-state (20). Husayn's arguments have provided critics ever since the book was published with the impetus to a relentless and continuous attack not only on this view in particular but also on Husayn's religious convictions or the lack thereof.

> Westernized system by adopting a radical nationalist and Islamist terminology of anti-Westernism. Though modernist, this current is in many ways comparable to the revolt of Romanticism against the rationalization of the Enlightenment and therefore should be designated as reactionary modernism. This way of thinking was represented by Young Egypt (1930) and the Muslim Brotherhood (1928). These organizations formulated their protests in a discourse of cultural authenticity and identity and emancipated themselves fully from the politics of patronage at the end of the 1930s, when they became political movements. ...On the other hand, a current appeared that adopted a program based on clear-cut political and social reform, couched in a secular discourse of emancipation and rationalization. The liberal reformist, socialist, and communist movements that took on the secular discourse of radical modernism aimed to deepen and expand the "liberal experiment". (21-22)

It is against this background that a re-assessment of Taha Husayn's theory of culture as expounded in his *Mustaqbal* needs to be discussed, especially as the clash between those

competing parties on the cultural scene of the time: "modernists" and "romanticists". To quote Meijer,

> I use the term modernism for ideologies belonging to modernity during the period in European history that spans roughly from 1800 to 1950. Modernity is usually associated with industrialization, urbanization, the technological revolution, the rise of a mass society, the development of political ideologies, and the establishment of the nation-state. Modernists are those who accept modernity wholeheartedly, while we may say that romanticists react against modernity and try to contain it. In Egypt, modernism as an ideology belongs to the period between 1800 and 1970. In this period Egyptian intellectuals adopted many of the central tenets of modernism and modernity, including its conceptions of time, place, identity, society and the nation. (11)

Meijer defines two competing parties, both "modernist" yet each defines modernism in its own terms:

> On the one hand, a current emerged that revolted against the existing elitist and

A comprehensive view of Husayn's theory of culture should not however be restricted to this single work and may be gleaned from the impressive and varied output of his numerous articles, studies and fiction published in half a century. This paper, limited in scope, aims rather at presenting a new reading of *Mustaqbal,* and examines other works by Husayn only as far as they present an integrated view of his programme. The researcher proposes this reading in the light of postcolonial theory with a view to offering a new perspective on the conflicting trends surrounding Husayn's work in general and *Mustaqbal* in particular. Resorting to postcolonial theory is necessary as Taha Husayn wrote his work at a critical point when Egypt was at least nominally declared an independent state and a search for identity was paramount. Husayn's contribution is offered at a time that heralds the beginning of the end of colonial empires and the flourishing of nationalist movements in previously colonized countries.

The thirties of the twentieth century was a period of turmoil in Egypt. Roel Meijer, in *The Quest for Modernity*, presents the widely-accepted view of a modernist Egypt in this decade trying to break free from the shackles of the past. His definition of modernism is of interest in this regard as it presents, in its sweeping strokes, a rationale for the clashing trends of reform adopted by the two major

The genesis of *Mustaqbal* is strongly linked to the social and political context in Egypt in the late thirties of the twentieth century. Culture, according to Taha Husayn, is the means to bolster the independence and freedom of nations. It is interesting to note that Husayn does not recognize the 1936 Treaty and the abolition of capitulations, both granting Egypt full sovereignty, as ends in themselves. Rather, on the very first page of *Mustaqbal* he emphasizes the necessity of constructing a culture that imparts power to and consolidates the newly won independence. To quote Husayn,

> [W]e will sharpen our determination and strengthen our hopes for the future by reflecting on the triumph that climaxed the long and arduous struggle for independence, acknowledged by the civilized world in admitting us along with other free peoples in the League of Nations. Exult and hope we may, but not the exclusion of action. We must not stand before freedom and independence in contented admiration. Like all advanced nations, Egypt must regard them as a means of attaining perfection. (1)[1]



Taha Husayn's Theory of Culture: A Re-assessment

Dr. Nagwa Ibrahim Abdelrahman (*)

The relevance of Taha Husayn (1889 – 1973), university professor, man-of- letters, critic, *educationalist*, and politician to present times, cannot be over-estimated. His works still stand as a landmark in relation to the modernization of Egypt. Among his various achievements, he is credited with the formation of a theory of culture, set forth in *Mustaqbal Al-thaqafa fi Misr* (1938, referred to hereinafter as *Mustaqbal*). Husayn wrote his work for the explicit purpose of planning an educational and cultural programme that would be instrumental in the progress of a newly-independent Egypt after the signing of the Anglo-Egyptian Treaty in 1936, followed by the abolition of foreign capitulations in the Montreux conference in 1937.

(*) Lecturer, Dept. of English, Faculty of Arts, Ain Shams University

يطلب من

مكتبة دار الإبداع للصحافة والنشر والتوزيع

٩٥٣ كورنيش النيل - مصر القديمة

ت : ٥٣٢٦٧٤٤ -٥٣١٢٣٢١ -٠١٠٦٦٣١٥٨٤.

* مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد - القاهرة

ت : ٣٩١٤٣٧٧

* مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية

٤٤ ش سعد زغلول

تليفاكس : ٤٨٣٣٣٠٣

* مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأوبرا

ت : ٣٩٠٠٨٦٨- ٣١٩٩٢٧٧

* مكتبة زهراء الشرق

١٦ ش محمد فريد - القاهرة

ت : ٣٩٢٩١٩٢

* مكتبة دار البشير بطنطا

٣٣ ش الجيش عمارة الشرق

ت : ٣٣٠٥٣٨

* مكتبة دار العلم

الفيوم - حي الدامعة

ت : ٣٤٥٨١٣

* أجيال لخدمات التسويق والنشر - القاهرة

٥ شارع المصانع متفرع من شارع شهاب - المهندسين

ت : ٠١٠١٨٨٩٣٦٣ - ٠١٢٣٧٠٥٠٢٤.

فاكس : ٣٣٤٥٩٩٦٣

FIKR WA IBDA'

- Taha Husayn's Theory of Culture: A Re-assessment

- Narrative Strategies in Muriel Spark's The Prime of Miss Jean Brodie



No. 44

April . 2008